Allgemeine musikalische Zeitung



Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Unter Mitwirkung von

S. Bagge in Basel, E. F. Baumgart in Breslau, H. Bellermann in Berlin, H. Deiters in Düren,
Im. Faisst in Stuttgart, A. Gehring in Bonn, H. v. Gosler in Stuttgart, G. Jacobsthal in Berlin,
G. Mayser in Heidelberg, E. Krüger in Göttingen, Jos. Müller in Bonn, G. Nottebohm in Wien,
W. Oppel in Frankfurt a. M., R. E. Reusch in Köln, A. Ritter in Magdeburg, L. Stetter in Augsburg,
R. Succo in Berlin, G. v. Tucher in München u. A.

herausgegeben von

Friedrich Chrysander.

V. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

1870.

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss.

Grössere Aufsätze.

A.

B.

C.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. [illegible] Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 5. Januar 1870. **Nr. 1.** V. Jahrgang

A. D. 1870.

Beim Eintritt in ein neues Jahrzehnd erweitert der Blick unwillkürlich sich in eine weitere Ferne. Ueberdies ist das Jahr 1870 in unserer Kunst verewigt durch die Geburt Beethoven's, des jüngsten in der Reihe Derer, die man unter den Grossen die ganz Grossen zu nennen pflegt. Dass wir mit seinem Hingange keine Erscheinung wieder gesehen haben, welche völlig an seine [illegible] Stelle treten möchte, ist oft genug ausgesprochen und hat uns unleugbar aber wenig Nutzen gebracht. Jeder hat sich die Thatsache eben nach seinen Wünschen zurecht gelegt, nur darin kamen Alle wie in einer selbstverständlichen Wahrheit überein, dass Beethoven den Ausgangspunkt der ganzen folgenden Entwicklung der Tonkunst bildet. Aber dies ist keineswegs der Fall, wenigstens nicht in dem angegebenen Umfange, noch in dem angenommenen Sinne. Die romantische Richtung in Musik und Poesie ist nicht direct der klassischen, sondern einer seitwärts fliessenden Quelle entsprungen. Neben Beethoven standen Schubert und Weber; in Schubert hat Schumann seinen Ausgangspunkt und seine geistige Heimath, und ganz in demselben Verhältnisse steht Wagner zu Weber. Die Romantik hat sich von in der Tonkunst genau so entwickelt wie in der Dichtung; sie ist einerseits bei dem krassen Naturalismus angelangt, Hand in Hand gehend mit dem grundlichen Verfall unserer Oper; sie ist andererseits in spiritualistischen Sachen nach der musikalischen Tiefe in der Gestaltung fast [illegible] geworden, aber in der Kraft [illegible] erblichen und hat sich, wie die Pflanze zum Licht, nach echt klassischen Formen und Idealen zurückgewendet. Die romantische Richtung in dieser Wandlung und Verjüngung ist es, welche wir eine wirklich lebensvolle Zukunft in der Musik beilegen und daher in diesem Blatte mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen.

Wenn man nun von einer Rückkehr zum Klassischen spricht, von dem Beginn einer Regeneration aus solchem Grunde, so ist dadurch nicht die Ansicht und der Wunsch eines Einzelnen, sondern die Lage der musikalischen Kunst der Gegenwart ausgedrückt. Das Jahrzehnd beiträgt und einen guten Theil ein Drang nach fortschrittlicher Reform unter den letzten 25 Jahren hat wider Willen am meisten dazu beigetragen, einen solchen Rückgang zu beschleunigen, ein solches Bestreben als das zur Zeit einzige Rettungsmittel vor einer gänzlichen Entartung der Kunst so rein und mit Allem auszustatten, was die vereinigte Macht der allgemeinen ästhetischen Bildung, der kunsthistorischen Gelehrsamkeit und der gegenwärtig hoch ausgebildeten Fähigkeit musikalischer Reproduction zugewähren vermag.

Nun liegt zwar nichts Erhebendes in dem herben Bekenntniss, dass wir unseren Vorfahren nicht gleich sind; aber thöricht wäre es auch, zu meinen, dass solche Einsicht uns schon an sich die Summe aller Kunstweisheit [illegible] wird Alles erst auf den Sinn ankommen, welcher dieser Abschätzung der Zeiten zu Grunde liegt. Wir haben oft sagen hören, man müsse bei neuangereihten Compositionen unserer Zeitgenossen mit dem Geleisteten zufrieden sein, weil das Höchste doch nicht mehr geleistet werden könne. Wäre ein solches Resonnement die natürliche Folge unserer Verehrung des sogenannten Klassischen, dann hätten wir wahrlich besser, uns den Klassischen eine Weile ganz zu entschlagen und jene grossen früheren Zeiten lediglich nachzuahmen, in dem sorglosen, durch das Schwergewicht einer unerreichbaren Vergangenheit nicht bedrückten Wirken für die künstlerischen Aufgaben des Tages. Aber so schlimm steht es nicht. Eine würdigere und heilsamere Folgerung ziehen diejenigen aus unserer gegenwärtigen Lage, welche dieselbe benutzen, um den Stachel der Selbsterkenntniss recht tief in unser Herz zu drücken, wohl aus aber ihrer Ansicht oft einen pessimistischen Zug verleihen, der, wie aller Pessimismus, nie das Glück hat, allgemein zu überzeugen. Der werthe Verfasser eines soeben erschienenen Büchleins der neuen angezeigten »Musikalischen Briefe aus der neuesten Zeit« spricht am Schlusse und gleichsam als Epilog Anschauungen aus, welche auf eine solche Selbsterkenntniss abzielen. Er erinnert an das klassische Musterbild der Griechen — »Die Besten ihrer Epigonen fühlten und zeigten selber an, was die Ahnen Besseres hatten als sie, und wurden damit das lebendige Gefäss, ihres Vaterlandes Ehre und Kleinod zu wahren, übers Meer zu tragen und den Barbaren zu eröffnen im ewig leuchtenden Genuss. Das Gesetz der beschleunigten Bewegung aus der Natur in den Geist übertragen, zeigt uns die Kunstgeschichte eben so wohl wie die politischen — so weit wir bis her können — in ähnlichem Fortschritt und Ausgang bei allen Völkern. Auch darin sind sie ähnlich, dass sie in [illegible] Zeiten die Mittel in [illegible] Oeffentlichkeit, Merkmale sich steigern, aber während sie die Aussenwirkung [illegible] das Verständniss [illegible] Nun [illegible] zeigt sich der wahre Fortschritt der Menschheit auch darin, dass die Erkenntniss des Besseren niemals untergeht, dass die

Spitzgroschen nicht vermeinen höhere Künstler zu bewahren [illegible] ihre edlen Ahnen, sondern die als lebendige Denkmäler über sich erkennen. Wenn nun unsere Tage sogar ein Engländer im Stande ist öffentlich zu bekennen, dass sein Volk keinen Tonsetzer mehr besitzt gleich Tallis Byrd und Purcell und klagt, dass seine erhöhte Literatur tief unter der Instrumentalmusik der älteren stehe — wenn ein Gleiches sogar bei selbstzufriedenen Franzosen laut wird — was brauchen wir Deutsche uns nicht länger des beneidenswerten Selbstbewusstseins zu berühmen, falls uns ähnliche Geständnisse nicht recht über die Lippen wollen. Aber es ist auch ein gut Theil deutscher Kunstfreunde, Kenner und Gelehrte, die am sinkenden Zeitalter — sagen wir die [illegible] Zuschauer — wenigstens in der Poesie nicht leugnen. Sind wir darum schlechter als die Väter? wer weiss. wir würden es nicht besser machen durch Reclame. Geht die Kunst deshalb unter? wie würden wir nicht hindern durch die feurigsten Vornehmungen des Gegentheils. Aber beides glaube ich nicht. Haben wir heute ganz andere Aufgaben zu lösen im Drang der Interessen um ethische und religiöse Lebensfragen, so mag die Kunst ohne Schaden eine Weile einruhen, die errungenen Schätze verwerthen, sammeln und bewahren, bis ein neuer Genius kommt, die Wünsche reifen lehren zu schwingen nach höheren Schönen. (S. 44—65.)

In dieser [illegible] Thätigkeit mag ein Trost liegen für die Menschheit im Allgemeinen, aber was soll der einzelne Künstler damit anfangen, dem politische oder religiöse Fragen durchaus gleichgültig sind, musikalische dagegen das Innerste nach Aussen kehren? Ein solcher Rath, die eine Weile auszuspannen, ist schon verschiedentlich ertheilt, auch für das [illegible] Deutschland, und in einer Zeit, welche die Zünfte enthält, ist man selbst eingeschlossen, dass nur [illegible] Thätigkeit des Einzelnen von wirklichem Fortschritt gegeben kann, welche mit dem Gemeinwohl eng verwachsen ist. Liesse sich hinsichtlich der fortgesetzten musikalischen Producte unserer Zeitgenossen das Gegentheil beweisen, so würde man wohl Anstalt machen, diese der Seiten zu [illegible] — wenn es möglich wäre. Aber es ist schlechterdings unmöglich. Lässt man diese Thätigkeit [illegible] so zu Werke gehen, so ruht sie nicht für alle Zeiten. Denn was soll anfangen der Genius? Gut — und wie soll er anfangen? doch wohl so, wie alle unsere Gewaltigen angefangen haben, »als stumme Anfänger« — Unmöglich, wie das Wiederanfang, wäre aber auch jetzt das Aufhören. Die Verwerthung der Schätze der Vergangenheit wird der Musiker nie anders verstehen können, denn als eine Nahrung, auch sich selbst den Musterformen wenigstens zu [illegible]. Gesetzt also, alle Stoffe und Darstellungsweisen unserer Kunst wären wesentlich erschöpft, wie lebten mithin einzig[illegible] vollständig im alexandrinischen Zeitalter, so würde selbst eine lebendig treue Unterhaltung nicht wohl möglich sein ohne fortgesetzte Versuche der Lebenden, in ihren Spuren sich fortzubewegen. Haben doch auch die alten Alexandriner, die Grossmeister der Kritik an der Spitze, niemals der Nutzung der Poesie und Musik in die Kammer geworfen, sondern ihnen selbst im grossen Epos fortgesungen. Kein wahres Epos ist dadurch entstanden, wie wir wissen, aber es hat sie auch nicht von dem Wahren abgeführt, vielmehr nur um so fester in seinen Kreis gebannt, denn an dem Zeitmaass ihrer eigenen Producte wurde ihnen die Riesengrösse Homer's erst recht anschaulich. Dies wäre also der Nutzen einer lebendigen Entwicklung selbst dann, wenn wir, wie gesagt, uns bereits gegenwärtig im alexandrinischen Zustande befänden. Auch dann noch müsste dem Künstler das Recht unverkümmert bleiben, auf seinen eigenen Füssen zu stehen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung von Dr. **J. H. Heinrich Schmidt.** Leipzig bei C. W. Vogel 1868 und 1869.

Erster Theil. Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen.

Zweiter Theil. Die antike Compositionslehre aus den Meisterwerken der griechischen Dichtkunst erschlossen. Text und Schemata der lyrischen Partien bei Aristophanes und Sophokles. (685 Seiten gr. 8. Pr. 6 Thlr.)

Vorstehendes [illegible] bedeutenden Werk, wenngleich zunächst dem Gebiete der Philologie angehörend, hat vollen Anspruch, auch in den Spalten einer musikalischen Zeitschrift Erwähnung zu finden, da das Princip, das es [illegible] aufgestellt worden ist, [illegible] genannt werden muss. Es dürfte kaum ein anderes Werk der Neuzeit von gleicher reformatorischer Wirksamkeit aufgeführt werden können, als das des Verfassers, und noch ist nicht die Hälfte der ganzen [illegible] Arbeit an Tage gefördert. Das Buch stösst freilich Sturm gegen die hergebrachte Theorie von Längen und Kürzen [illegible] aller Sprachen, auf denen bis jetzt alle Metrik beruht, und ihren Lehren es als einen unverstandenen und unverständlichen Formalismus bezeichnet, dessen tolle Last der Jugend erspart werden müsse. An die Stelle hinein bis jetzt für unantastbar gehaltenen Silbenmessungs-Theorie setzt der Verfasser besser philologische Gewissheit [illegible] Anforderungen der Wissenschaft genügen, [illegible] musikalisches Princip, dessen bisher ungeahnte Herrschaft geradezu durch den Scharfsinn und die eigene musikalische Begabung des Verfassers von ihm nicht bloss wahrgenommen, sondern auch mit überzeugender Klarheit nachgewiesen worden ist und zwar an einer so bedeutenden Zahl aller Formen, dass kaum ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Entdeckung übrig bleiben wird. Da der Verfasser in dem ersten Bande seines Werkes, welcher den Titel trägt »Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen« gleichsam den Unterbau seines Systems giebt, so ist es nicht [illegible] seine Ansicht von dem Gang der Entwicklung der Dichtkunst und Musik bei den Griechen, die aber auch mit der anderer Culturvölker übereinstimmt, kürzlich zu berühren. Die griechische Dichtkunst hat sich unter dem Einflusse jenes musikalischen Princips nach vier Grundformen entwickelt. Diese Formen sind die recitativische Poesie, ursprünglich mit musikalischem Vortrage, später rein declamatorisch oder für die blosse Lectüre bestimmt. Zweitens die rein lyrische Poesie für Gesang und Leier in strophischer Form, erst bei den Römern declamatorisch werdend. Drittens die Marschtypen, in deren Poesie [illegible] herrschen, die mit denen unserer modernen Lieder Poesie und Musik stimmen. Endlich die chorische Lyrik für Gesang mit Instrumenten Tanz, und namentlich die Formen dieser Poesie bespricht dieser erste Band, der sämmtliche Chöre des Aeschylos und sämmtliche Oden Pindar's nach diesem Princip geordnet enthält. Der Verfasser liebt in seine Theorien [illegible] an dem alten klassischen Material nachzuweisen; dass [illegible] ein ungewöhnlicher Fleiss gehört, ist klar, aber welches Licht ist nicht schon durch diesen ersten Band schon auf das Gebiet dieser altklassischen Poesie gefallen! Wie Mancher mag, wenn er an seine Primanerzeit zurückdenkt, sich der unerquicklichen Stunden erinnern, in welchen sich der gelehrte Rector abmühte, [illegible] die Chöre der

griechischen Tragiker nach ihrer metrischen Form gelaeufig zu machen, wobei namentlich die unschönen, oft widersinnigen und immer gewaltsamen Wortzerrennungen auf des Rectors Autorität hin als unbegreifliche Seltenheiten der klassischen Poesie mit in den Kauf genommen, im Ganzen aber doch blutwenig verstanden wurden. Noch schlimmer ging es mit dem Pindar. Man ahnte hie und da stellenweise eine rhythmische Schönheit, aber auch hier blieb das Meiste in einem unaufgeklärten Nebel sitzen. Es waren eben die schweren griechischen Dichter, deren Formen uns nicht mehr recht verständlich und einleuchtend werden wollten, denn kam die verschiedene Auffassung der Gelehrten selbst. Suchte man Rath bei den alten Metrikern und den Musikern der Griechen, dann gerieth man erst recht in die allergrößte Verlegenheit; die Einen wußten selbst nicht was sie lehrten und bei den Anderen stiess man auf Thesen, die uns musikalisch rein unverwendbar waren. Diese dunkeln Stellen der alten klassischen Litteratur sind freilich seit neuester Zeit in bewunderungswürdiger Weise und zwar durch deutschen Scharfsinn aufgehellt worden. Wir brauchen, was die theoretische griechische Musik anlangt, nur die Namen Bellermann, Fortlage und Westphal zu nennen, allein was die Aufklärung jener Dichtungsformen betrifft, steht der Verfasser der »Eurhythmie« einzig da. So wie er seinem ersten Bande sämmtliche Chorlieder des Aeschylos und Pindar's sämmtliche Gedichte schematisirt einverleibt hat, so enthält der zweite Band die antike Compositionslehre — allerdings nicht in dem [illegible] Sinne zu nehmen — die lyrischen Meisterstücke des Sophokles und Aristophanes zum ersten Male, man kann wohl sagen überzeugend erschlossen. In dieser Fassung sind diese Dichtungen, die sich unter der Musik eines musikalischen Princips zu wahrhaft vollendeten Formen abrunden, ein schlechterdings Eigenthum des Verfassers, der mit der Vollendung seines auf vier Bände berechneten Werkes zugleich das Material, welches die klassische Zeit bietet, vollständig nach seinem Princip bearbeitet dem Publikum vorlegen wird. Im dritten Band wird man die lyrischen Stellen des Euripides und im vierten eine Metrik der griechischen Sprache auf rhythmischer Grundlage erhalten. In 1½ Jahren hat der Verfasser mit einer seltenen Arbeitskraft ausser jenen zwei ersten starken Bänden auch noch einen Leitfaden in der Rhythmik und Metrik herausgegeben, der so zu sagen sein grosses Werk verjüngt im Abrisse zeigt und am geeignetsten sein dürfte, sich den Eingang in diese vorzügliche Arbeit zu eröffnen und dessen Einführung auf gelehrten Schulen sicher nicht lange auf sich wird warten lassen.

Das Studium dieses Werkes muss bildend und veredelnd auf den musikalischen Sinn zurückwirken, der sich bewundernd [illegible] in die hohe Vollendung dieser poetischen Kunstformen, die jetzt vollkommen zu dem auf anderen Gebieten so glänzend bewährten Schönheitssinne der Griechen stimmen. Gerade bei dem Streben der Musiker unserer Tage, das Wesen ihrer Kunst in einer Vermischung und Verwischung der herkömmlichen Formen zu suchen, werden die hier aufgestellten festgeschlossenen, periodisirten Formen, in denen das Pathos der erhabensten Stils so einzig in seiner Art sich offenbart hat, nicht anders als reinigend und ausschmückend wirken können. Bisher wollte sich die alte Sage von der Macht der Musik mit dem, was wir von griechischer Musik wussten, nicht zusammenreimen lassen; vielleicht war es dem Verfasser aufgespart, die Wahrheit dieser Sage glänzend darzuthun. Möchte ihm Kraft und Lust bleiben, seine treffliche Arbeit zu Ende zu führen!

Nur noch einige Worte über die Ausstattung des Werkes, das wegen eigens für dasselbe erst zu schaffenden Typen seine besonderen Druckschwierigkeiten gehabt haben muss und das dennoch mit grosser Sauberkeit und Correctheit von der Verlagshandlung hergestellt worden ist, so dass das Werk auch in dieser Beziehung ein Musterwerk genannt werden kann.

Dr. Julius Klengel.

Theorie der Neuhochdeutschen Metrik von **Rudolf Westphal**. Jena, Carl Doebereiner. 1870. XVIII und 239 S. 8.

Hier erhalten wir gewissermassen ein Seitenstück zu dem obigen Werke von Schmidt, oder doch eine in ähnlichem Geiste durchgeführte Arbeit, ausgehend von einem anerkannten Meister auf dem Gebiete der rhythmischen und musikalischen Kunst der Griechen. Der Herr Verfasser beginnt sein Vorwort mit einem bekannten Worte Platen's über die metrische Armuth der deutschen Sprache, um demselben meinem den entschiedensten Widerspruch und diesem ganzen Werk als Widerlegung entgegen zu setzen. Die Widerlegung ist allerdings am Platen selbst zu führen, der in einer anderen Sprache schwerlich solche Nachbildungen schwieriger griechischer [illegible] Metra zu Stande gebracht hätte. Aber Herr Westphal legt hierauf nicht mehr Gewicht, als die Sache verdient, und behauptet, dass solche Nachbildungen von complicirten Metren der Alten im recht eigentlichen Sinne als Kunststücke angesehen werden müssten, die nur von wenigen zu Stande gebracht werden können und wohl um was guten leicht von denjenigen, welche als wirklich gottbegnadete Dichter in der metrischen Form nur ein accessorisches Accidens, nur eine äussere Ornamentik des poetischen Gebildes erblicken. Vielmehr, sowie ein echt deutscher Dichter ersten Ranges wird, was ihn bewegt, immer am liebsten und geläufigsten in den nationalen Formen aussprechen, die keineswegs so monoton und rhythmenarm sind, wie Platen glaubt, sondern die kunstreichsten Gestaltungen und die grösste rhythmische Mannigfaltigkeit zulassen. Derjenige weiss wenig von den Rhythmen der Griechen, der da glaubt, die deutsche Poesie könne derselben nur durch Nachbildung der künstlichen Strophen-Schemata der Griechen theilhaftig werden. Der Reichthum griechischer Rhythmik zeigt sich eben so sehr in deren einfacheren trochäischen und jambischen Bildungen, und die deutsche Poesie braucht sich diese Mannigfaltigkeit nicht erst von aussen her durch Nachbildung antiker Formen künstlich anzueignen, sondern besitzt sie längst schon in ihren nationalen Metren als ureigenes Eigenthum« (Vorwort S. VI). Wir theilen diese Worte mit, weil man daraus klar ersieht, dass die vorliegende »Metrik« nichts gemein hat mit den Versuchen der Philologen alten Schlages, unsere Sprache in einem mit allem Aufwande von Gelehrsamkeit zusammengeklügelten griechischen Stiefel einzuzwängen, sondern dass das Natürliche und naturgemäss oder national Gegebene hier zur Grundlage gemacht wird. Von hieraus ist, wie uns bedünken will, schon mit Platen eine friedliche Auseinandersetzung möglich, denn die charakteristisch ausgebildeten Rhythmen besitzt die deutsche Sprache doch nicht. Ihr Werth und ihre Fähigkeit liegt eben in ihrer Universalität, und diese allumfassende Anlage ist es, welche ihr nicht eigen sein würde, wenn sie nicht an den einfachsten Grundlagen des metrischen Baues bis zur Einheit festgehalten hätte. — Das Zweite, was Herrn Westphal's Schrift auszeichnet, ist der durch und durch musikalische Grundzug, und deshalb finden wir uns noch veranlasst, dieselbe hier sofort anzuzeigen. Der Verfasser hat schon in seinen früheren Werken genugsam bewiesen, dass er richtige und tiefe Anschauungen besitzt von dem innerlichen Zusammenhange, der zwischen Poesie und Musik besteht, worin eben, was eine Strophe ist und wodurch sich der wahre Rhythmus gestaltet. Es wird nun für Viele interessant sein zu erfahren, wie sich die Anwendung Westphal'scher Grundsätze auf die deutsche Sprache ausnimmt. Wir schliessen diese vorläufige Anzeige mit einem Satze, den wir S. 43 lesen und

der mehr sagt, als eine lange Auseinandersetzung. »Die Anfänge unserer volksthümlicher Lyrik bildet das gesungene Lied, das Volkslied des 15. und 16. [richtiger: des 15. bis 16.] Jahrhunderts, also die Musik«.

The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664. Illustrated by a series of Documents, Treatises and Poems. With a Preface and Index. London 1869. 8. (*Roxburgh Library.*)

Die reiche Literatur über die Geschichte der englischen Bühne und dramatischen Kunst ist durch die vorliegende Publication um ein wichtiges Werk bereichert. Es ist gedruckt für die Subscribenten einer Gesellschaft, welche sich »Roxburgh Library« nennt und schon Balladen-Sammlungen und mehrere andere Denkmäler der Literatur zu Tage gefördert hat. Der vorliegende Band über das alte Theater enthält 22 Documente und 12 Abhandlungen (*Treatises*) von grosser Bedeutung. Die englische Bühne hat von allen nicht nur die grössten Dramen erzeugt, sondern besitzt zugleich eine so reiche und interessante Theater-Geschichte, dass auch in dieser Hinsicht kein anderes Theater sich mit ihr messen kann.

Musikalische Briefe aus der neuesten Zeit. Herausgegeben von Dr. **Eduard Krüger**. Münster, Ad. Russell. 1870. 89 S. 8.

Zwei »Das Freunde«, Hauschius und Florestan, schreiben sich hier ihre Meinungen über neue musikalische Werke. Das Büchlein handelt von Vielem, eigentlich aber nur von Brahms und zwar den vierten Theil vor dem »Deutschen Requiem«. Die Briefe sind sehr unterhaltend, sie lesen sich angenehm und sind geschwätzig geschrieben, womit wir nur sagen wollen, dass sie in dem richtigen Brieftone gehalten sind, dass man mit der Feder in der Hand nicht schwätzen kann, der Ort am besten zum Briefspiel zu sparen. — Wir haben schon gesagt, welches der Hauptpunkt ist, um den sich diese briefliche Unterhaltung dreht, daher wolle man an Ort und Stelle verfolgen, was darüber bis zur ganzen Einzelheiten. S. 47 liest man die treffende Bemerkung, [illegible] alle Musik hinaus [illegible] Volkslied bleibt auf dem Gebiet des [illegible] ihre kleinen und grossen Wirkungen erhebt, denn es keine Melodie verliebt in das ersten Ton, wenn sie der erste verloren ist. — Eine sehr [illegible] Erklärung über die jetzt vielfach erörterte Frage, ob und wie weit ältere Tonwerke mit moderner Instrumentation [illegible] findet der Leser S. 48. Sie lautet [illegible] dass unter zwei Werkenden der höhern [illegible] Das [illegible] warum ich Händel und Bach lieber in ihrem angeborenen Kleide sehe [illegible] dem gebildeten [illegible] das verschönernde Fortschritte [illegible] dass der höhere Mensch den Held und Meister seine Sache [illegible] was Geist hat, das hat [illegible] Geist. Was hat da so der [illegible] Instrumental-Unmoral [illegible] gebracht mit seinen modernisirten [illegible] Bachcantate? [illegible] dass die ursprünglichen Tonwerke [illegible] das statt des [illegible] Cantors — der Professor sich [illegible] und [illegible] wie wir zu Zeiten Mozart's [illegible] Orchester zum Messias [illegible] durchgemacht, schliesslich aber bei unserer [illegible] des Originals [illegible] Die [illegible] Partitur hatte durchgehends Geigenquartett und Gegensolo, nur bei höchsten Glanzstellen erscheint [illegible] *trump* und *drum* — die [illegible] wie begleitet. Nun [illegible] wir [illegible] und Du schuldigst [illegible] sagen dem [illegible] Mozart, er habe die edle Einheit des Chores ‚Der Heerde gleich vom Hirten fern' durch seine Flöten und Schalmeien, Hörner und Fagotte in Dampf verblasen; die Stimmen alle in mit [illegible] beschriebenem markigen Geigenchor [illegible] nicht mehr. Dass solcher noch auffallender [illegible] beim Sologesang [illegible] dass eine goldglänzende Sopranstimme wird durch quälende Klarinetten bitten nicht gehoben, sondern verunreinigt. Nur bei Zahlen und Atomen gilt das Mehrersprincip. Die Menge muss es bringen! [illegible] die grosse Instrumentirung passe heute zu unseren grossen [illegible] zu unseren Riesenfestzahlen, Massenchören und Monstre-Concerten, deren geringere Zahlen in die Hunderte gehen, die besten ausgewachsenen [illegible] unter die Tausende. Wohl aber [illegible] so [illegible] ungebildet, um den Vorzug davon einzunehmen, wie die Nullen nur hinter die Zahlen setzt. Da [illegible] unterrichtet als ich [illegible] Concert im Crystallpalast zu Sydenham [illegible] — jene [illegible] Tonmasse [illegible] weder Hörer noch Sänger noch Director [illegible] Englands [illegible] Dem [illegible] der [illegible] nichts [illegible] Beethoven erst sich wünschte [illegible] nur ein Orchester von [illegible] wackern Deutschen unter sich zu haben — ‚dann wird's ein Leben herrlich und frei!' — Dieser letzte des Tonmeisters wusste wohl [illegible] weiten Gotteswelt [illegible] ihm wäre [illegible] zu Sinn gewesen bei einer [illegible] *Columbia* [illegible] (S. 48—49.) Schon im 16. Jahrhundert [illegible] Kapelle, wie sie [illegible] unter Orl. Lassus in München vorhanden war. Die Sänger in Rom um 1600 und die Instrumentisten um 1780 unter [illegible] in Wien machten [illegible] Messe [illegible] welchen Nutzen hat die Kunst davon gehabt? Ein so wohlbesetztes [illegible] Orchester wie das Mannheimer um 1780 war auch ungefähr sechzig Mann stark, seinem Sängerchor etwa gleich an Zahl wie an Macht. Hieraus möchte [illegible] dass die grössten Meister aller Zeiten [illegible] Besetzung gleicher Ansicht waren und unter günstigen Verhältnissen auch so [illegible] denn [illegible] Normalkörper im Stande [illegible] Allerdings [illegible] »Fortschritt in unserer Kunst«, und [illegible] Verdammung heutiger Mozarte [illegible] Wo die originale Begleitung [illegible] Händel's Messias [illegible] so können wir die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu bemerken, dass die Beschränkung der (in den [illegible]) concertirenden Begleitung auf blosse Violine sich aus der Entstehung dieses Oratoriums erklären möchte. Händel schrieb das Werk für Dublin, wo ihm sein Londoner Orchester fehlte [illegible] Solospieler [illegible] Freund Dubourg die Viola. Dass der Messias, wenn ursprünglich für London geschrieben, [illegible] noch mit anderen concertirenden Solo-Instrumenten ausgestattet wäre, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Ob jetzt, wo die Melodie nicht mehr im Glühen [illegible] sondern der Geist längst zu Stande gebracht, noch ein Anderer, selbst ein Mozart [illegible] Erfolg eine solche Uebermalung vornehmen kann, gehört freilich auf ein anderes Blatt. Hier sollte nur daran erinnert werden, dass man sich hüten möge, aus der Geigenstelle im Messias ein Dogma zu abstrahiren.

Wie ein rother Faden zieht sich durch diese Briefe der Gedanke, dass sich instrumentale Gedanken und Formen in unsere modernen Gesangwerke eingenistet haben. »Schädlich ist — schreibt Eusebius, durch den hauptsächlich der Verfasser spricht — schädlich ist das Uebergewicht des Instrumentalismus, bei dem wir zwar alle seit Beethoven's Tode herangewachsen sind, aber darum noch nicht zum Ge-

wie der hohen Kunst, nicht zum Vortheil der edlen Herzensgebilde, die wir in der Tonwelt suchen, die wir fordern müssen, wo es uns ernst ist die reine Form in dem Lichtschein anzuschauen, dazu sie geschaffen ist. Jenen Instrumentation der Stimme, die ja über ein Menschenalter in unsere Kunstwerke eingedrungen ist, bezahlt ja nicht auf irgend einem einzelnen Merkmal, es ist der ganze Habitus, dessen Gesangesmässchnitt ja Umsatz von [illegible] (S. 43.) [illegible] wohl noch etwas überzeugender demonstrirt werden sollen. Wenn unseren Kindern erst durch Singunterricht statt durch Clavierunterricht die Elemente und Fundamente der Musik ins gebracht werden, so wird sich schon etwas ändern; die Stimme ist auch ein bequemes Talentmesser, als die zehn Finger, bei denen oft erst nach zehnjähriger Quälerei erhellet wird, dass kein einziger von ihnen zur Musik taugt. Das musikalische Automaten [illegible] wird auch sehr zusammenschwinden, sobald das Clavier der Stellung einmal gemeiner menschlichen Staatsgüter enthoben und an den ihm gebührenden richtigen Platz gebracht ist. Und dann unsere Aufführungen echter, grosser oder kleiner Gesangwerke erst eben so ergreifen, eben so häufig und eben so gut, wie die unserer instrumentalen Symphonie- und Kammermusik-Concerte, so kommt es der richtigen Jugendbildung, die wahre Geschmacksbildung der reiferen Jahre, und wir können dann dem Weiteren getrost entgegen sehen. Die Bemerkungen von Ecschen über die instrumentale Natur unserer Vocalmusik und direct an Brahms' Adresse gerichtet, was uns auch insofern besonders passend scheint, weil wir Niemand zu nennen wüssten, der mehr als Brahms befähigt und geneigt wäre, Fragen von so tiefgreifender musikalischer Bedeutung offenen Sinnes zu prüfen und den Befund der Wahrheit seiner eigenen Thätigkeit als Richtschnur voranzustellen.

Ein Beispiel aus dem schnellen Verschwinden des ersten glänzenden Eindrucks und dagegen von dem nachdringenden Beharren des wahrhaft Gehaltvollen wird S. 46 angeführt, was man nebst Anderem an Ort und Stelle nachlesen möge. Und hiermit rufen wir dem lieben Ermahner ein fröhliches Neujahr zu und wünschen ihm beim Eintritt ins Greisenalter den ungeschwächten Bestand körperlicher Kraft und geistigen Muthes.

Ein Ausspruch J. S. Bach's über Fugen.

(Mitgetheilt von W. Rollenbohm.)

Seite 266 des ersten Bandes von Marpurgs »Kritischen Briefen« findet sich eine Äusserung Sebastian Bach's, deren betreffende Stelle, welche dem Anschein nach ganz unbekannt ist. Ihrer Beibehaltung mögen einige Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Wie Marpurg's »Historisch-kritische Beyträge« vom Jahre 1756 (Bd. II, S. 573 ff.) melden, hatte Jemand im Auftrag der »Gesellschaft« die Kritik über eine Fuge von Nürnbergs übernommen. Diese Kritik, in Form eines Briefes geschrieben, wurde veröffentlicht in wöchentlichen »Kritischen Briefen« vom 9. bis 16. Februar 1760. Sie ist datirt »Harlem, am 27. Dec. 1759«; der Verfasser unterschreibt sich »Vanguarus Anonymus«. Wer der »Vanguarus Anonymus« ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht angeben. Schwerlich wird in Harlem Jemand gelebt haben, der die Kritik geschrieben haben könnte.[*] Es ist vielmehr zu vermuthen, dass der Verfasser mit guter Bekanntschaft und kein Anderer als Marpurg war, der mit Kirnberger lange in Fehde lebte und es ihn gern hatte haben möchte, sich unter einem Pseudonym zu [illegible]. Der pseudonyme Vanguarus tadelt an Nürnbergs Fuge Mancherlei; er spricht die Ansicht aus, dass immer Zwischengedanken und andere Tonarten in einer Fuge vorkommen müssen und beruft sich darauf auf J. S. Bach's Fugen und auf mündliche Aeusserungen desselben. Die Bemerkungen, welche J. S. Bach in den Mund gelegt werden, sind nun jedenfalls lieb und werth; wir danken daher an Eigenschaften, die nicht wenig zum Ruhm seiner Fugen beitragen. Welches aber die zwei Contrapunktisten sind, die Bach's Urtheil trifft, wird sich schwerlich nachweisen lassen. Das Signalement des ersten passt ziemlich auf einen Anhänger der alt-italienischen Schule.

Die erwähnte Stelle lautet: »Bedenken Sie einmal, wie vielmal muss das Hauptthema in einer Fuge hören muss. Wenn man ihn nun auch dazu in eben denselben Tonarten, er sey gleich höher oder tiefer, ohne was anders dazwischen, immer in einem weg hören muss, ist es nicht möglich, den Ekel zu verbeissen? Wahrlich, so dachte der grosse Fugenmacher unserer Zeiten, der alte Bach, nicht. Sehen Sie seine Fugen an. Wie viel künstliche Versetzungen des Hauptsatzes in andere Tonarten, wie viel vortrefflich abgepasste Zwischengedanken finden Sie darin! Ich habe ihn selbst einmals als ich bey meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Meister, welche die Fuge betraten, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger grossen Contrapunktisten[*] in der Gestalt, in welcher sie ...[illegible] sind, für pedantisch erklären hören; weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt, dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeigt hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufzumuntern zu beleben.«

[*] Organist an der grossen Orgel in Harlem war H. Radecker. Ein Gegner Marpurgs der Kritischen Briefe war J. W. Lustig, der auch unter dem Pseudonym »Wohlgemuth« geschrieben zu haben scheint; derselbe war ehem. Organist in Groningen. Ausserdem war Organist in Amsterdam ... Seyffarth, der Herausgeber eines Werkes ... Vliessingen u. s. w. keinem dieser Männer lässt sich die Autorschaft beilegen.

[*] Aus den besonders »Abhandl. Fugensprache« darf man wohl nicht denken, was Marpurg diesen Autor schwerlich den nicht [illegible] »grossen« Contrapunktisten beigezählt haben wird. Aus den letzten Sammlungen, die Clavierfugen, gab der berühmte Händel Mattheson 1720 [illegible] »Suonate d'intavolatura per l'Organo e il Cembalo« heraus, aber diese ganz nach Händel seinem Muster gearbeitet sind, erscheint auch gefällig und leer, was man von einem Theoretiker erwarten, und daher im Ganzen gewiss kein passender Beleg für Bach's Urtheil. Chr.

Briefwechsel.

I.

In dem Briefwechsel S. 200 Nr. 1 d. Ztg. vom vor. Jahre beantworten Sie die Frage des Herrn S. Bagge, ob die Kirnberger'schen Singspiele zu ihrer Zeit in Musik gesetzt worden waren, und das sehr geschäftsfertigen Dingen, die zugleich eine vollkommene motivirte Anklage wird, dass wir Deutschen seit Gottsched's Zeiten »Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Dichtkunst« aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts kein brauchbares Hand- und Lehrbuch über die Literatur der deutschen Musik ... Das schätzbare Werk, das Sie verweisen mit Recht auf andere Nationen, nennen ich auf Engländer, und haben Sie andere das Buch Baker's Records. — Ich erlaube mir, die Leser Ihrer Zeitung auch noch auf ein anderes Werk in dieser Beziehung aufmerksam zu machen, das meines unmaassgeblichen Ansichten nach wohl geeignet wäre, gleichsam als eine Art von Muster zu gelten, nach welchem und für die deutsche Opern-Literatur ein compendiöses und ziemlich brauchbares Handbuch über die Productionen

unserer musikalisch-dramatischen Künstler [illegible] werden könnte. Ich meine das Buch von Clément, das 1867 in Grenoble erschien. Es führt folgenden den ganzen In- und Gehalt des 497 Seiten umfassenden Buches ziemlich genau und ausführlich angebenden Titel:

Revue de la Musique dramatique de l'Opéra en France — des notices par ordre alphabétique de tous les opéras ou opéras-comiques qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques, y compris le théâtre italien, et enfin des notices aussi par ordre alphabétique des compositeurs dont les œuvres ont été représentées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages par F. Clément, ancien avocat, membre de plusieurs sociétés philharmoniques. Grenoble, Imprimerie de Prudhomme, Rue Lavoisier 16. 1867. 8.

Ich bin zwar nicht im Stande, eine vergleichende Werthabschätzung zwischen dem [illegible] Werke über [illegible] Opern, welches ich nicht besitze, und dem [illegible] Clément'schen Buche über musikalisches Drama Frankreichs [illegible] Gunsten des einen vor dem anderen zu stehen. [illegible] scheint mir letzteres allen, selbst nicht allzu bescheidenen Ansprüchen auf Vollständigkeit, Genauigkeit und [illegible] ganz zu genügen. Wunderbar, ja [illegible] erstaunenswerth erscheint es, dass unter den Deutschen sich noch Keiner gefunden hat, der eine ähnliche Arbeit für unsere Oper [illegible] hat. Ich will von Musikern und [illegible] Fachmännern, Gelehrten und Professoren ganz abstrahiren, [illegible] nicht einmal ein [illegible] Liebhaber und vermögender Dilettant hat sich bisher bei uns gefunden, der seine Mussestunden einem solchen im Grunde genommen [illegible] Schriftchen angewandt hätte, wie [illegible] Clément, der als [illegible] Rechtsanwalt und von Hause aus Jurist und Advocat, aus reiner Liebe zur Tonkunst sich [illegible] und neue Opern-Partituren [illegible] er schon bei Lebzeiten der Bibliothek seiner Vaterstadt Grenoble vermacht, [illegible] ein gediegenes und vollkommen genügendes Werk über die Opernpartituren [illegible] seines Vaterlandes veröffentlicht hat. Bei uns Deutschen [illegible] bisher noch nicht auf einen solchen Dilettanten und Kunstkenner gestossen, [illegible] Ausnahme des [illegible] Freiherrn [illegible] dessen reiche Musikalien-Sammlung [illegible] vor 15 Jahren [illegible] unter dem unvergesslichen Dehn in der königl. Bibliothek zu bewundern Gelegenheit hatten. Hochachtungsvoll Ihr etc.

Berlin. Dr. [illegible]
Universitäts-Prof. Doc. etc.

2

Th. Körner's »Der vierjährige Posten« wurde auch componirt von Franz Schubert im Jahre 1815. G. N.

3

Welches war die erste italienische Aufführung von Beethoven's »Fidelio« und wo fand sie statt? 1[illegible] gab [illegible] diese Oper italienisch in Paris. Sind Ausgaben davon mit einem italienischen Text vorhanden? — Dr. S.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

[illegible], [illegible] Dec. † Wenn ich in meinem letzten Berichte mit Hinweis auf die Leistungen des Chores bei der jüngsten Aufführung der [illegible] Symphonie [illegible] aussprach, die bis dahin bevorstehende Aufführung des Salomon von Händel, und wenn ich Ihnen [illegible] der Aufführung dieses Oratoriums unser Concertchor zu jeder [illegible] geleistet hat, so [illegible] den Vorwurf machen, dass ich das Erstere mal [illegible] Das Letztere ist jedoch so wenig der Fall wie das Erstere. Wir haben einen Chor, der nicht immer Vortreffliches leistet, aber immer Vortreffliches leisten könnte, wenn [illegible] diejenigen Mitglieder desselben, welche den eigentlichen Kern bilden, sich [illegible] an den Proben betheiligten. Thatsächlich ist dies nur nicht der Fall, [illegible] ein grosser Theil der Chormitglieder bei manchen Proben und [illegible] bei Aufführungen [illegible] wo [illegible] ohne [illegible] Gründe. Daher kam es denn auch, dass gute und [illegible] Chorauffführungen [illegible] Sonnenschein im April. Bei der Aufführung des [illegible] und den Hauptproben zu derselben war der Chor [illegible] und stärker als [illegible] Zeit gewesen [illegible] Zahl der [illegible] der beiden Chöre betrug etwa über hundert, im Ganzen ungefähr [illegible]. Die [illegible] waren durchweg [illegible] gleich die erste Nummer bewies, dass die ganze Masse des Chores mit [illegible] Sicherheit auftrat, [illegible] bewunderns[illegible] Theil die [illegible] Nummern gesungen wurden. Zum Theil [illegible] auch das Verdienst der Frau [illegible], welche in der Partie der Salomon als [illegible] Primadonna [illegible] und [illegible] Zauberkreis [illegible] des [illegible] Schwunges [illegible]. Leider wurde [illegible] durch die [illegible] Besetzung der Sopranpartien durch Frl. [illegible] Conservatorium [illegible] Erkältung [illegible] zweiten [illegible] correct, aber auch ebenso [illegible] während Frl. [illegible] welcher [illegible] Sopranpartien [illegible] hatte und [illegible] Tenorpartie [illegible] — [illegible] Bei dem Publicum [illegible] fand die Aufführung [illegible] lebhafteste Theilnahme [illegible] Nummern [illegible] — [illegible] Abonnement-Concert [illegible] Nummern des Programms [illegible] Vorspiel zu den »Meistersingern« von Rich. Wagner [illegible] Beethoven, das grosse Duett für zwei Claviere (Op. [illegible]) [illegible] Concert [illegible] Mozart [illegible] mancher [illegible] Applaus [illegible] Streichquartett mit [illegible] Violine [illegible] Violoncello [illegible] Contrabass [illegible] Wiederholung der Chöre aus [illegible] dem Oratorium »Christus« [illegible] hier zum Erstenmale [illegible] zur Aufführung kommen [illegible]

[illegible] Bonn. Nach einer längeren Unterbrechung der hiesigen musikalischen Aufführungen ist [illegible] am Samstag den [illegible] Dec. zur Gedächtnissfeier Beethoven's gehaltenen Concerte ein erfreulicher Anfang zur Wiederbelebung des Interesses und der [illegible] für eine thätige Pflege der Tonkunst [illegible] Orte gemacht worden. Der [illegible] Erfolg dieses Abends [illegible] und [illegible] Thätigkeit unseres neuen Musikdirectors, des Herrn v. Wasielewski [illegible] Leitung der Orchester- und Chorübungen [illegible] Anerkennung begegnete. [illegible] ein [illegible] wurde durch [illegible] Stelle des [illegible] wollen [illegible] ein [illegible] Das Programm des Concerts war [illegible] Compositionen Beethoven's [illegible] in [illegible] Seite [illegible] und tragischen [illegible] einen gewissen Charakter von [illegible] den Eindruck zu grosser Gleichförmigkeit zu machen, welcher Gefahr man überhaupt bei Beethoven nicht leicht ausgesetzt ist. Gewählt waren die

ANZEIGER.

[1] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen

G. F. Händel's Werke.

Clavierauszüge, Chorstimmen und Textbücher
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Athalia.*
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Belsazar.*
Klavier-Auszug [illegible] Thlr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Saul.*
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Klavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à [illegible] Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe [illegible] aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass diese die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[2] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei geistliche Chöre
„Beati mortui" und „Periti autem"
für vierstimmigen Männerchor
von

Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 115.

Partitur und Stimmen [illegible] Thlr. Stimmen einzeln à [illegible] Ngr.

Ferner:

Trauer-Gesang
für gemischten Chor
von

Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 116.

Partitur und Stimmen [illegible] Ngr. Stimmen einzeln à [illegible] Ngr.

[3] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Wilhelm Baumgartner.

Op. 7. Variationen über ein Thema [illegible] für Pianoforte (Frau Anna von [illegible] gewidmet). [illegible] Ngr.
Op. [illegible]. Walzer-Caprice für Pianoforte (Herrn Louis Köhler gewidmet). [illegible] Ngr.
Op. [illegible]. Salon-Walzer und Galopp für Pianoforte (Frl. [illegible] gewidmet).
Nr. 1. Walzer 15 Ngr.
2. Galopp [illegible] Ngr.
Op. [illegible]. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet).
Heft I. [illegible] Ngr.
Nr. 1. Abendlied: «Abend wird es wieder», von Hoffmann von Fallersleben.
- 2. [illegible] von B. Hesse.
- 3. [illegible] von Franz Kugler.
- 4. Mondnacht: «Ueber die beglänzten Gipfel», von J. v. Eichendorff.
Heft II. [illegible] Ngr.
Nr. 5. [illegible], nach Hafis von G. F. Daumer.
- 6. [illegible], nach Hafis von G. F. Daumer.
- 7. «Wenn du lächelst [illegible]», nach Hafis von G. F. Daumer.
- 8. [illegible], nach Hafis von G. F. Daumer.
- 9. [illegible] von Mirza Schaffy.
- 10. [illegible] von Mirza Schaffy.
Abendlied: [illegible] von N. Lenau für gemischten Chor [illegible] gewidmet). Op. [illegible]
[illegible] und Stimmen 15 Ngr.
Stimmen einzeln à [illegible] Ngr.
Nachtlied von Goethe für gemischten Chor (Herrn Musikdirector Julius Stern gewidmet). Op. [illegible]
Partitur und Stimmen [illegible] Ngr.
Stimmen einzeln à [illegible] Ngr.
Op. [illegible]. Aus dem Schenkenbuche von Em. Geibel. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Seinen Freunden Gustav [illegible] und Conrad [illegible] gewidmet). 15 Ngr.
Nr. 1. [illegible]
2. [illegible]
3. [illegible]
Op. [illegible]. Stille Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte [illegible] gewidmet). [illegible] Ngr.
Nr. 1. [illegible]: «Mein Lied [illegible]», von Hoffmann von Fallersleben.
- 2. «Sei [illegible] Schweigen», von E. Geibel.
- 3. [illegible], von Hoffmann von Fallersleben.
- 4. «Liebesahnung: [illegible]», von J. [illegible]

[4] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT
für
Pianoforte und Orchester
von
Joseph Haydn.
Zu vier Händen bearbeitet
von
Franz Wüllner.
Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränumeration 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 12. Januar 1870 Nr. 2. V Jahrgang

Inhalt: A. D. 1870 (Schluss). — Beethoven und XIII. — Die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, am 6. Jan. 1870. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

A. D 1870

(Schluss.)

Befinden wir uns nun wirklich in einem solchen Zustande der Unproductivität in Kunstverhältnissen, wo nicht nur die Erzeugnisse früherer Zeiten als das weithin Ueberragende vor uns stehen, sondern selbst die gegenwärtige Production im letzten Grunde wesentlich als eine Reproduction des bereits Vorhandenen erscheint?

Was solches bejaht, pflegt als hauptsächlichen Beweis anzuführen die immer grössere Kreise umspannende Verbreitung der Tonwerke früherer Meister und die Gleichgültigkeit der Hörer gegen die Erzeugnisse lebender Componisten. Beides sind bemerkenswerthe Zeichen unserer Zeit, dürften an einem so weitgreifenden Beweise aber doch nicht ausreichen.

Die Wiederbelebung der Vergangenheit unserer Kunst durch zahlreiche Ausgaben, begleitende Aufführungen und erläuternde Schriften macht zwar erfreuliche Fortschritte, fördert aber auch noch immer viel Abnormes zu Tage. Ueber die wahren Grundsätze einer mit würdiger Treue zu veranstaltenden Ausgabe hat man sich so ziemlich verständigt und in Folge des bisher herrschenden Einsichtigkeit musikalischer Editionen ins Werk setzen können, welche ähnliche Versuche früherer Zeiten allerdings weit überbieten. Wir wollen uns auch das erhebende Gefühl nicht verkümmern, dass ausschliesslich Deutschland der Heerd dieser Thätigkeit ist und dass die Ueberlassung ähnlicher früherer Unternehmungen hierin zugleich eine Ueberflügelung anderer Länder bedeutet. Dies muss uns um so mehr erfreuen, weil wir bei einem solchen Wettstreite viel weniger durch äussere Umstände begünstigt sind, als Frankreich und England, der Sieg also wesentlich mit geistigen Mitteln errungen ist und uns deshalb auch bleibend zu Gute kommen dürfte.

Was aber die Aufführungen dieser gewissermassen zum ersten Male allgemein zugänglich gemachten Werke betrifft, so bleiben sie bei aller Rührigkeit noch sehr unvollkommen hinter dem. Zum Theil ist dies verschuldet durch die Menge beliebiger der Organe, deren wir uns dabei bedienen müssen, hauptsächlich aber durch die herrschende Unklarheit über Wesen, Zweck und Mittel. Von einer Uebereinstimmung der Grundsätze und Verfahrungsweisen, wie sie bei der Herausgabe musikalischer Werke glücklicherweise stattfindet, ist bei den Musikern noch wenig zu spüren, man schwankt noch immer planlos hin und her zwischen dem, was einerseits das Original und andererseits das sogenannte moderne Ohr zu verlangen scheint. Ja die Statuirung eines solchen Gegensatzes zwischen dem Original und dem modernen Ohr ist selber erst die Folge und das hauptsächliche Kennzeichen des bestehenden Unklarheit, denn es ist ein bedenklicher Irrthum zu meinen, das Ohr sei ohne weiteres souverän; es kann erst dann zum Richter berufen sein, wenn es genügend gebildet und auf richtigen Wegen in den Gegenstand eingeleitet ist. Daher kommt es, dass nicht nur das grosse Publikum, sondern auch die Mehrzahl der Musiker die Bestrebungen, die grossen Werke der Vergangenheit wahrhaft in unser Kunstleben wieder einzuführen, noch immer ohne Theilnahme und ohne Verständniss gegenüber steht.

Und was endlich unser musikalisches Schriftthum anlangt, so müsste dasselbe sich allerdings in einem Zustande hoher Vollkommenheit befinden, wenn man es nach der Masse des erschienenen Bücher abschätzen wollte. Aber bei Licht besehen und nicht gezählt, sondern gewogen, nimmt sich die Sache doch etwas anders aus. Der sehr kleine Leserkreis, welcher bisher für musikalische Schriften vorhanden war, hat sich in den letzten beiden Decennien etwas erweitert. Sogleich sind die Buchmacher und Bücherhersteller oder Verleger auch auf das bisher brachgelegene musikalische Feld gerathen und haben hier eine Kunstliteratur zur Reife gebracht, deren Zahl und grösstentheils aufgedunsenen Blätterfülle den Kenner beinahe in Schrecken setzt. Kaum hatten Einige das Leben hervorragender Tonmeister zum Gegenstande der Darstellung gemacht und dadurch begonnen das angehäufte Material stückweise zu bewältigen, so schossen die biographisch-culturgeschichtlich-musikalischen Romane hinter ihnen auf und plünderten fürchterlich aus Archivalien und Familienpapieren folgten, welche vom reinen Romane kaum noch zu unterscheiden sind. Hat Deutschland sich durch vortreffliche Editionen einen guten Namen gemacht, so scheint es diesen durch eine schlechte Literatur das Gegengewicht geben zu wollen. Unsere Handbücher und lexikalischen Werke sind die nachlässigsten und beschränktesten, welche in diesem Fache existiren; bei ihnen verliert man ganz deutschen Fleiss und Vielseitigkeit deutscher Tugenden zu sehen. Was also bisher von Einzelnen Gesundes versucht wurde, ist offenbar nicht genügend gewesen, die grosse Mehrzahl der Schriftsteller auf den gleichen Weg zu leiten und uns von dem

solchen Trödelkram zu bewahren, wir müssen daher hoffen, dass der jungen Nachwuchs bessere Wege einschlagen und so uns eine die rechte musikalische Literatur schaffen werde. Ist nun unser musikalisches Schaffen gegenwärtig im Grossen und Ganzen so sehr verflacht, nach Interessen und Parteiungen zersplittert, und unsere Musikpresse ebenfalls beinahe [illegible], so wird durch die in den Bestrebungen zur Wiedererweckung der ganzen lebensfähigen Vergangenheit der Tonkunst äusserlich nicht der rechte Vorschub geleistet; diese Wiedererweckung selber dürfte zur Zeit also hauptsächlich nur einen zu untergeordneten Faktoren und — je nach dem Standpunkte — zu Hoffnungen oder Befürchtungen deuten, was die Zukunft in dieser Hinsicht allmählich bessern wird.

Hieraus dürfte sich auch der andere Punkt, die vermeintliche Gleichgültigkeit des Publikums gegen die Werke lebender Componisten, auf sein richtiges Maass zurückführen lassen. Eine solche Gleichgültigkeit ist keineswegs allgemein vorhanden, und wo sie sich zeigt, da ist sie durch Nebenursachen künstlich hervorgerufen, durch bequeme Concertdirectoren und Kritiker, die an dem Klassischen, d. h. an dem Hergebrachten hängen. Im Ganzen macht sich aber das Streben, der Kunst der Gegenwart die Bahn offen zu halten, sehr vernehmlich geltend, sogar und zwar in einer [illegible] Betonung des »modernen Tages« Erzeugten, da es bei Werken der Kunst doch niemals auf das Datum der Geburt ankommen kann. Wenn dennoch im Betriebe der gegenwärtig erzeugten Musikwerke der Schwung fehlt, so müssen die Ursachen davon wohl tiefer zu suchen sein. Sie liegen [illegible] in der Unvollkommenheit dieser Werke selbst. Tritt einmal eine Composition hervor, welche nicht mit den gewöhnlichen Mängeln unserer heutigen Musik behaftet ist, so wird derselben von Seiten der Hörer alsbald auch eine begeisterte Aufnahme zu Theil und der Componist kann sich überzeugen, dass wir uns die Lust und Fähigkeit, Neues aufzunehmen, noch nicht [illegible] haben. Man liebt und lobt auch nicht etwa nur das dem sogenannten Klassischen getreulich Nachgemachte, sondern ist begierig nach originellen Gebilden und betrachtet den Gedanken, dass unsere Componisten vielleicht doch noch mal einen Schwung gearteten, dem Grössten der Vergangenheit ebenbürtige Werke hervorbringen möchten, als ein sogenanntes Spiel der Phantasie.

Wir sagen: man betrachtet dies als ein sogenanntes Phantasiespiel, denn die Oeffentlichkeit, die keinen [illegible] für die Beförderung mittelst Preisgekrönte auf den ersten neuen Wegen durchaus fehlte, und darin liegt ein Hauptmoment für den gedeihlichen Aufschwung der gegenwärtigen Musik. Unsere Kunst ist kosmopolitisch geworden, der Componist hat die ganze Welt vor sich, aber er hat die Heimath darüber verloren. Es fehlt ihm der Antrieb eines lebendigen Wirkungskreises, der ihm die natürlichen Aufgaben stellte; es giebt nur noch Musikdirectorstellen, aber keine Componistenstellen mehr, und seit Beethoven ist die folgenschwere Trennung zwischen von jeher getrennten Thätigkeiten, der des Componisten und des Dirigenten, immer grösser geworden, so gross, dass wir uns einen hervorragenden Componisten und einen bedeutenden Dirigenten kaum noch in einer Person vereinigt denken können. Der »Tondichter« sitzt auf seinem Isolirschemel, sucht Stoffe und componirt Ideen, ein wirkliches Bedürfniss kommt ihm nicht entgegen; der Einzige, welcher sich ihm mit Aufträgen naht, ist der Verleger, und folgt er diesem, so wird er Manufact- und Modearbeiter. Des besten Falls gewährt noch ein Kreis wohlmeinender Freunde und ist ein solcher der Selbstkritik nicht förderlich und kann den Hauptmangel, den Abgang eines natürlichen Stoffs, ihm Anregung nicht ersetzen.

Dieser Mangel ist in der That der Hauptgrund aller Componisten-Missgeschicke unserer Zeit. Man gebe ihnen die rechten Stoffe, so werden auch bedeutende Werke entstehen. Die rechten Stoffe! welches sind die rechten Stoffe? Man sagt wohl, diese seien bereits erschöpft; aber Niemand kann solches wissen, [illegible] Urtheil anstellen. Die Ermuthigung, wem nun obliegt, ist zu versuchen, ob nicht von der Oeffentlichkeit wieder eine wirksame Anregung dazu ausginge und dadurch dem lebenden Componisten auch die günstige Lage der früheren Meister zu Theil werden könnte. Wenn wir uns nach Kräften bemühen, eine solche Lage herbeiführen zu helfen, so erlangen wir dadurch auch das Recht, an unsere Componisten ein Wort der Mahnung zu richten. Und dieses würde lauten: der Massenzahl unter unserer Verleger keinen Vorschub zu leisten, nichts zu componiren ohne den natürlichen stofflichen Impuls, nicht die ganze Reihe der in der jetzigen Musikpraxis üblichen Formen an Opern, Oratorien, Symphonien, Sonaten, Liedern etc. ebenfalls vorzulegen, weil die früheren Meister solche gethan haben, mit anderen Worten: Bilder, nicht Nachahmungen sein, oder noch deutlicher: nicht Formen, sondern Stoffe componiren, und wo diese fehlen, nicht componiren — über das ganze Gebiet der verbrauchten, in Werken von bleibender Schönheit ausgeprägten Kunstformen sich zu eigen machen, weil nur allein der Vollbesitz künstlerischer Mittel die Wünschelruthe in die Hand giebt, mit welcher die wahren, der musikalischen Darstellung noch harrenden Gegenstände abgesucht werden können.

Wir haben so eingehend das Verhältniss erörtert, in welchem der Componist zu dem Musikwesen der Gegenwart steht; denn er ist der Faden, an dem sich der Knäuel musikalischer Tagesfragen am leichtesten abwickelt. Bei manchen anderen heiss debattirten Fragen, z. B. bei der über die Oper, verwirrt sich die Sache nur immer mehr, man thäte also am besten, sie eine Zeitlang gar nicht zu discutiren. Mit der Hervorhebung der Stellung des Componisten soll aber kein Werthverhältniss [illegible] für die Gegenwart wirksamen musikalischen Factoren ausgedrückt werden; denn obwohl der schaffende Künstler das primum der Tonkunst ist, so nimmt er [illegible] doch nicht in allen Phasen ihrer Entwicklung ein; und wenn die oben erörterten Gründe auch nur ein [illegible] und folgt daraus unzweifelhaft soviel, dass der Glanz der Gegenwart ebenfalls wie verblichen ist, so sehr, dass die Interessen des Tonsetzers und der Musik gegenwärtig nicht mehr völlig zusammen gehen. Unsere Zeitverhältnisse sind ungünstig für ein fruchtbringendes Wirken des Componisten, aber sie sind nicht ungünstig für eine Musikpflege, welche den Bedürfnissen der grossen Oeffentlichkeit entspricht; drängen vielmehr mit aller Entschiedenheit auf eine solche hin. Das ganze Concertwesen hat einen glänzenden Aufschwung genommen, der voraussichtlich überall in einer festen Organisation endigen wird. Die Pflege der Massenaufführungen, die von letzter Zeit von verschiedenen Seiten [illegible] ist, aufgehen wie zum Theil schon durch die vielen Vereine in Städten mittlerer Grösse und durch den deutschen [illegible], der selbst in den grossen Hauptstädten schwerlich gestatten wird, dass Tausende von Sängern zusammentreten. Aber das beste Mittel gegen die rohe Massenhaftigkeit und für die wirkliche Begründung einer Musikpflege, wie sie dem Volke geziemt, welches die

grössten Musiker erzeugt hat, gewähren die an allen hervorragenden musikalischen Orten ins Leben gerufenen Bildungsanstalten, deren Reste jüngsten Datums sind und daher erst in der nächsten Zukunft ihren wohlthätigen Einfluss bewähren können. Der Ausbau solcher Schulen und Conservatorien ist, nach allem was man wahrnehmen kann, der angelegentliche Sorge der dazu Berufenen und wird mit deutschem Ernst, deutscher Sachliche und Gründlichkeit betrieben, so dass man sich der Hoffnung hingeben darf, die fortgesetzte Thätigkeit in diesem Richtung werde uns ein würdiges Geschlecht erziehen, Schwierigkeiten heben, Zwiste schlichten, über die wir jetzt noch nicht hinweg können, und eine Gemeinsamkeit der Grundlage musikalischer Cultur schaffen, die gegenwärtig nur noch ein schöner Traum ist. Die Kunst der Töne hat fähigen Sinnen unzerstörbar auf deutschem Boden, dazu an sei sonst. Zudem reicht sie weiter, als irgend eine andere Kunst, durch alle Schichten der Gesellschaft, was an dem berufenen haben Mittelorte gewirkt wird, findet bald in dem kleinsten Dorfe seinen Wiederhall, in Schule und Leben, und einmal von einem richtigen Grundgedanken aus als Gegenstand der allgemeinen staatlichen Volksbildung aufgefasst, dürfte sie bald zu einer festen, alle Kreise durchdringenden Organismus gelangen, mit welcher sich keine andere Kunst wird messen können. Ob diese nur eine unproductive, oder in seinen Folgen nicht auch eine productive Thätigkeit bedeute, können wir ruhig der Zukunft überlassen. So lange solche Kräfte wirksam sind, dürfen wir überzeugt sein, dass Deutschland fortfährt seine musikalische Gegenwart der grossen Vergangenheit würdig zu gestalten und dass wir uns in einem frischen, erfolgreichen Aufschwung befinden, in einer aufbauenden Zeit. Chr

---

Beethoveniana

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII

(Die Ouvertüre in C-dur Op. 138.) Es wird angenommen, dass die Ouverture, welche die Opuszahl 138 bekommen hat, im Jahre 1805 geschrieben und von den Leonore-Ouverturen der Reihenfolge der Entstehung nach die erste sei. Diese Annahme ist unverträglich mit einer Erscheinung, welche hier vorgelegt werden soll. Vorher wird es nöthig sein, das Material zu untersuchen, welches jener Angabe zu Grunde liegen kann und überhaupt in Betracht zu ziehen ist.

Eine autographe Partitur der Ouverture ist nicht vorhanden. Vorhanden sind eine alte Partitur-Abschrift und einzeln geschriebene Orchester-Stimmen. Sowohl die Partitur als die Stimmen sind von Beethoven durchgesehen und corrigirt worden. Eine Zeit der Composition ist nirgends angegeben. Die erste Violin-Stimme hat folgende Ueberschrift:

Ouvertura in C
Characteristische
Ouverture
Violino 1mo

In dieser Ueberschrift ist das erste Wort (»Ouvertura«) und das »Violino 1mo« von der Hand des Copisten. Die übrigen Wörter (»in C — Characteristische Ouverture«) sind von Beethoven später hinzugefügt worden. Partitur und Stimmen wurden bei der Versteigerung des musikalischen Nachlasses Beethoven's im November 1827 von Tobias Haslinger gekauft und sind gegenwärtig im Besitz der Kunsthandlung Carl Haslinger qm. Tobias in Wien. Der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 wird (S. 111) über den Ankauf berichtet, dass Tobias Haslinger unter andern für einen Spottpreis die Pikchen Tänze, Märsche u. dgl. erstand und dazu fand »die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen charakteristischen Ouvertüre, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die regelmässig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Der glückliche Finder wird davon Auflagen in 12 verschiedenen Arrangements veranstalten.« Zu Anfang des Jahres 1838 zeigt Tobias Haslinger (in der Münchener Musikzeitung vom Jahre 1837—1838) das bevorstehende Erscheinen des Werkes unter dem Titel an: »Grosse characteristische Ouverture 138. Werk.« Dieser Titel stimmt im Wesentlichen überein mit der Aufschrift, welche Beethoven der erwähnten Violin-Stimme gegeben hat. Die Ouvertüre erschien aber, wie wir sehen werden, unter einem anderen Titel.

Die Ouverture wurde nach ihrer Auffindung zum ersten Mal aufgeführt in einem von Bernhard Romberg am 7. Februar 1828 in Wien gegebenen Concerte. Die Leipziger Allgemeine Musik. Zeitung vom Jahre 1828 berichtet (S. 295) u. a. über das Concert: »Grosses Interesse erregte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslinger'sche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte« u. s. w. Ungefähr dasselbe sagt die Wiener »Theater-Zeitung« vom Jahre 1828, Seite 68 und 69. »Der Sammler« vom 23. Febr. 1828 berichtet u. a.: »In dem Concerte wurde eine Ouverture aus Beethoven's Nachlass gegeben: ein Werk, das in die früheren Perioden des verewigten Meisters gesetzt haben seinmag, wie aus dem ruhigeren Gange zu erhellen scheint« — u. s. w. Ein zweites Mal wurde die Ouvertüre aufgeführt in Wien am 13. März 1828 in einem Concert spirituel. Auf dem Programm stand: »Grosse charakteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript).« Berichte, die aber nichts Näheres sagen, findet man in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung vom Jahre 1828, S. 265, in der Berliner Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1828, S. 215, in der Wiener Theater-Zeitung vom Jahre 1828, S. 151 u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen und Daten geht hervor, dass man bis zum März 1828 von einer Zeit, in welcher die Ouvertüre geschrieben sein könne, nichts wusste. Es fehlt auch jede Andeutung, aus der sich entnehmen liesse, dass man in ihr eine Leonore-Ouvertüre erkannt habe.

Nun erschien das Werk im Jahre 1832 oder 1833 bei Tob. Haslinger unter dem Titel: »Ouverture in C, componirt im Jahr 1805 zur Oper Leonore« u. s. w. Ferner bezeichnet A. Schindler in der im Jahre 1840 erschienenen ersten Ausgabe seiner »Biographie von L. v. Beethoven« (S. 55)*) die Ouverture als die erste von den vier Leonore-Ouvertüren und bemerkt, als sei früher geschrieben als die sogenannte zweite Ouverture, mit welcher die Oper zuerst (im Jahre 1805) in Scene ging. Auf diese Angaben, welche darin übereinstimmen, dass die Ouverture im Jahre 1805 componirt wurde, lassen sich alle späteren Angaben und die eingangs erwähnte Annahme zurückführen. Es lässt sich aber nun diesen Angaben ein Ergebniss entgegenstellen, welches aus der Betrachtung eines Skizzenblattes nach einem grösseren Skizzensammlung hervorgehen wird.

Auf der ersten Seite eines Skizzenblattes**) erscheinen folgende zum zweiten und dritten Satz der Symphonie in C-moll gehörende abgerissene Stellen:

---

*) Zu vergleichen ist auch die dritte Auflage I. 107. II. 1 S.

**) Das jetzt hier Blatt war früher mit anderen Blättern zusammengeheftet. Das zeigen die vor den Heften ganz der innern Seite erzeugt zurückgebliebenen Löcher. Eben diese Löcher geben den Beweis, dass die Seite, welche wir als die erste bezeichnen, auch die erste oder Vorder- und nicht die Rückseite des Blattes ist.

Auf den obersten Zeilen der Rückseite desselben Blattes steht rechts folgendes auf den Uebergang zum Finale der Symphonie zu beziehende Bruchstück

und weiter unten erscheint folgender zur Ouvertüre Op 133 gehörende Entwurf

nur einmal das Thema.

Man kann hier schon bemerken, dass die Skizzen zur Ouverture später geschrieben wurden als die zur Symphonie. Wir nehmen nun eine grössere, aus vier zusammengehörenden Bogen bestehende, 16 Seiten umfassende Skizzensammlung vor.*) Auf der ersten Seite erscheinen unter anderen folgende zur Symphonie in C-moll gehörende Stellen:

Auf der zweiten Seite beginnt eine 15 Seiten fortlaufende Arbeit zur Ouverture Op. 138, welcher wir jedoch nur einige auf den Anfang und auf die Hauptthemen zu beziehende Stellen entnehmen:

*) Sie wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt.

Nach den Arbeiten zur Ouverture erscheint ein zum ersten Satz der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69 gehörender Entwurf, welcher beginnt wie folgt:

Aus der Stellung und Beschaffenheit aller erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, dass die Ouverture Op. 138 begonnen wurde, als die Symphonie in C-moll ihrem Abschluss ziemlich nahe war, und dass der erste Entwurf fertig dastand, als die Sonate Op. 69 noch im Entstehen begriffen war.

Man wird die Zeit, zu welcher die Ouverture begonnen wurde, annähernd bestimmen können, wenn man wüsste, wann die Symphonie beendigt wurde oder ihrem Abschluss nahe war. Davon ist man jedoch nicht genau unterrichtet. Auf dem Original-Manuscript der Symphonie ist die Zeit der Composition nicht angegeben. Schindler sagt S. 65 der ersten Aus-

gabe seiner Biographie, die vierte, fünfte und sechste Symphonie seien in den Jahren 1806, 1807 und 1808 geschrieben. S. 183 des ersten Bandes der dritten Ausgabe sagt er, die C-moll-Symphonie sei in Heiligenstadt geschrieben, wo Beethoven im Jahre 1808 wohnte. Wir können uns aber auf Schindler's Angaben wenig verlassen. Thayer (Chronolog. Verz. S. 74) nimmt, übereinstimmend mit der letzten Angabe Schindler's, 1808 als das Jahr der Composition an, macht aber ein Fragezeichen dazu. In dem am 20. April 1807 mit M. Clementi abgeschlossenen Verlagsvertrag*) ist die Symphonie nicht angeführt, was zu der Vermuthung führt, dass sie damals noch nicht fertig war. Aufgeführt wurde sie zum ersten Mal am 22. December 1808. Das ist das erste Datum, welches einen sicheren Anhaltspunkt bietet und was genau nach einer Seite hin die Zeit der Composition abgrenzt. Aber auch nach der anderen Seite lässt sich die Zeit der Composition abgrenzen. Man kann mit Sicherheit sagen, dass die fünfte Symphonie später componirt wurde als die vierte. Nun wurde die vierte Symphonie nach Angabe des Autographs im Jahre 1806 componirt. Folglich kann die fünfte Symphonie und mit ihr die Ouverture nicht vor 1806 geschrieben sein. So steht also fest, dass die Ouverture Op. 138 nur in den Jahren 1806 bis 1808 entstanden sein kann. Will man nun noch das Datum des mit Clementi abgeschlossenen Vertrags berücksichtigen und darauf eine Vermuthung bauen, so kann man sagen, die Symphonie in C-moll und die Ouverture Op. 138 wurden componirt in der Zeit zwischen April 1807 und December 1808.

Die Sonate Op. 53 kann wenigstens einen Anhaltspunkt bieten, wo sie später geschrieben wurde als die Ouverture. Sie erschien im April 1805, war aber vermuthlich schon im Januar 1805, wenn nicht etwas früher, fertig. Diese Daten stehen nicht im Widerspruch mit dem vorhin bei der Ouverture angegebenen.

*) S. Schindler's Biogr. I. 409.

(Schluss folgt.)

Die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, am 5. Januar 1870.

Am 5. Januar Mittags fand die Schlusssteinlegung des neuen Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde statt unter Betheiligung des Kaisers, der Minister und Notabilitäten. Der Chor sang im Anfang »Gott erhalte« und zum Schluss der Feier Händel's »Halleluja«, wobei man eine tadellose Akustik wahrnahm, so dass der Architekt Hansen den Bau nicht nur in architektonischer, sondern auch in musikalischer Beziehung sehr schön ausgeführt zu haben scheint. Die Bau-Urkunde, welche der Vicepräsident der Gesellschaft Dumba verlas und die einen kurzen Geschichte der Entstehung des Baues gewährt, lautet:

»Als im Jahre 1812 Wien seine dunderljährigen Festungsmauern niederriss und rings um seine Wälle in grösserm Stile sich auszubauen begann, da fasste die im Jahre 1812 gegründete Gesellschaft der Musikfreunde Wiens den Gedanken, ein neues Vereinshaus für ihre Musikschule und die Pflege der Tonkunst zu erbauen. S. Maj. der Kaiser Franz Joseph I. schenkte zu diesem Zwecke der Gesellschaft auf den Stadterweiterungsgründen einen Bauplatz im Ausmasse von 916 Quadratklaftern. Theophil Hansen entwarf den Plan des Gebäudes und übernahm die Leitung und künstlerische Durchführung des Baues in allen seinen Theilen. Die Geldmittel dazu wurden beschafft: durch die von S. M. dem Kaiser bewilligten Gewinnste einer grossen Wohlthätigkeits-Lotterie, durch die Beiträge der als Gesellschaftsmitglieder eingetretenen Stifter und Gründer, endlich durch ein von der Ersten österreichischen Sparkasse mit Rücksicht auf den gemeinnützigen Zweck unter besonders günstigen Bedingungen gewährtes Darlehen. Der erste Spatenstich erfolgte am 27. Juni 1867. Nach einer Unterbrechung von zwei Monaten wurde der Bau am 22. Juni 1868 wieder aufgenommen, mit rastloser, geistigester Thätigkeit fortgeführt und am 22. December 1869 vollendet. Der Tonkunst in Schule und Musikaufführung geweiht, soll dieses Haus sein und bleiben ein kunstwerth an sich, eine Heimath der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. Dass Gott walte! — Als Wahrzeichen der Vollendung des Baues ward diese Urkunde in den Schlussstein gelegt, wonach S. M. der Kaiser und die zur Weihe Betheiligten die festlichen Hammerschläge führten. So geschehen in Wien, den 5. Jänner des Jahres 1870, dem 22. der Regierung Franz Joseph's des Ersten.«

Nach Beendigung dieser Ceremonie nahmen die hohen Herrschaften in der Hofloge Platz und der Schauspieler Lewinsky sprach das Festgedicht von Joseph Weilen vorliest. Es ist etwas bombastisch und ganz und gar im Sinne des Localpatriotismus gehalten, was noch in der Kunst niemals gut ausschlägt. Ueber die Tonmeister und die Zwecke des neuen Musikhauses sagt Herr Weilen wie folgt:

> Vor allen Erdenländern reich gesegnet
> Wurd von der Tondichtkunst ein [illegible] Land
> Hier haben sich mit einem Raum begegnet
> Die Grössten, die je Menschenlaut genannt.
> Hier lebte Gluck, der [illegible] Meister,
> Hier tönte Haydn's Lied so sanft und rein,
> Hier zwang des höchsten Wohllauts reinste Geister
> Mozart mit Zaubermacht zu ew'gem Sein.
> Beethoven rang, ein stürmender Titan,
> Zur Göttlichkeit und hier auf neuer Bahn,
> Und aus des Herzens tiefgeheimsten Schwingen
> Sprach Schubert sie in herrlichen Gesängen.
> So sei vor Allem dann dies Haus berufen,
> Dass jeder Herrliche, dass sie schufen,
> Der Vergangenheit, dem sie entstellt
> Stets neugeboren mit und durch uns lebt.

Hiermit ist also das Programm gestellt: eine Pflegestätte zu sein für die Wiener Schule. Dies durchaus im ganzen Umfang durchzuführen ist, sagt das Analogon des Halleluja von einem nichtwiener Componisten. Im Angesichte solcher Poeterei erscheint das fast als lächerliche Parodie, denn begegneten sich in Wien alle Grössten, die je Menschenlaut genannt, und ist vor Allem das Haus berufen, ihre Töne lebendig zu erhalten, so wollte man doch wohl jedem die Eröffnungsweihe aus ihren Schriften bestreiten können. Dass dies nicht geschah, darf uns ein Zeichen sein, das »Gesellschaft der Musikfreunde« werde in ihrer Musikpflege und Lehre doch nicht ganz vergessen, was selbst schon Paris und London längst begriffen haben, dass Kunstansätze nur dann bedeutend und segensvoll werden, wenn sie unaufhörlich auf die Sterne der Kunst am ganzen Himmel blicken und den Fesseln des Localpatriotismus sich entwinden. Franz Schubert den »der Grössten« [illegible] Menschenlaut genannt« beizuzählen, ist eine Albernheit, die leider jetzt so Viele gedankenlos nachsprechen.

Das nach dem Geschmack des Baumeisters überreich mit Farben prunkende Haus ist im Renaissancestil erbaut. Die beiden Flügel sind zwei Stock hoch, der Mittelbau überragt dieselben um ein Geschoss und dadurch wurde Licht gewonnen für den grossen Saal, der zwei Stock hoch den ganzen Raum des Mittelbaues einnimmt. Hinter dem Orchester auf einer Anhöhe ist Platz genommen für eine Orgel, die dem bekannten Thüringer Meister Ladegast in Arbeit gegeben ist. Wenn aber die Gesellschaft der Musikfreunde nicht singt, sondern tanzt, so wird man die Sitze für eine Versenkung hinabsenken und die Orgel hinter Tüchern verhüllen, was kaum nöthig scheint, da man noch recht gut zur Orgel tanzen kann.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

ANZEIGER.

[5]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bruch, Max, Op. 11 **Kyrie, Sanctus u. Agnus Dei** für Doppelchor, zwei Soprane, [illegible] Orchester und Orgel [illegible]
Partitur 1 Thlr
Orchesterstimmen 1 Thlr 11 Ngr
Clavierauszug 1 Thlr 11 Ngr
Solo- und Chorstimmen 1 Thlr 1 Ngr

Dungert, Aug., Op. 8 **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Erstes Buch 11 Ngr
Nr. 1 *Der Hirtenknabe.* War's ein [illegible] Thränen aus.
— 2 Mein Herz ist wie die dunkle Nacht.
— 3 [illegible]
— 4 *Winterruhe.* [illegible]
— 5 *Die Lehrte zur Antwort.* [illegible]
— 6 *Wohin mit der Freud?* O du blauer Himmel [illegible]

Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 4—7 [illegible] 1 Thlr

Costa, M., Naaman, Oratorium. Clavierauszug mit Text. 5 Thlr

Fissot, H., Op. 1 Romances. Fantaisietta. Allegro deciso, pour Piano. [illegible] Ngr
— Op. 2 Trois Morceaux pour Piano.
Liv. 1 Melodie. Ländler. 11½ Ngr
Liv. 2 Capriccio. 12½ Ngr

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 61 **Ein Sommernachtstraum,** von Shakespeare. Vollständiger Clavierauszug [illegible]

Mozart, W. A., Symphonien in Partitur. 1. Erster Band [illegible] Thlr

— **Die Hochzeit des Figaro.** Komische Oper in 4 Akten. Partitur. [illegible] Thlr

Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule oder musikalisches A B C- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Achtzehnte Auflage, mit [illegible] 1 Thlr

— **Der Clavierfreund.** Ein progressiver Clavierunterricht für Kinder [illegible] methodischen Grundsätzen seiner Kinder-Clavierschule bearbeitet. Sechste Auflage. Durchgängig umgearbeitet und mit der Kinder-Clavierschule wieder in Uebereinstimmung gebracht. [illegible] Thlr

---

[6] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lustige Musikanten.

Gedicht von J. von Eichendorff,
für Männerchor
mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern
componirt von

August Walter.

Op. 18.

Partitur u. Stimmen compl. 1 Thlr 11 Ngr. Chorstimmen [illegible] Ngr

Drei Lieder

(Gedichte von Emanuel Geibel)
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

AUGUST WALTER.

Op. 19.

Für Bariton oder Mezzo-Sopran. Für Tenor oder Sopran.
Preis à 17½ Ngr

Inhalt: Nun die Schatten [illegible] — Frühlingslied. — Wie die [illegible]

---

[7] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47 **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53 **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr

Heft I. Nr. 1 Bonn a Doon. Nr. 2 [illegible] Barley-meal. Nr. 3 The Covenanter's Tomb. Nr. 4 Love will find out the way. Nr. 5 Lass, what [illegible]? Nr. 6 The Flower o' Dunoon. Nr. 7 Bonnie wee thing. Nr. 8 The [illegible] in Saffron [illegible]. Nr. 9 The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10 Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11 My heart's in the Highlands. Nr. 12 [illegible] Nr. 13 The Yellow Haired Laddie. Nr. 14 A [illegible] Nr. 15 [illegible] Nr. 16 The Burial of Sir John Moore. Nr. 17 The [illegible] Bride. Nr. 18 [illegible] Nr. 19 [illegible] Nr. 20 Oh Megan [illegible]

Op. 54 **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22 Ngr

Heft I. Nr. 1 La bonne aventure. Nr. 2 Au couvent de [illegible] Nr. 3 [illegible] Nr. 4 [illegible] Nr. 5 [illegible] Nr. 6 [illegible] Grandpère.

Heft II. Nr. 7 Les fille [illegible] Nr. 8 La [illegible] Nr. 9 [illegible] Nr. 10 [illegible] Nr. 11 [illegible] Nr. 12 [illegible]

Op. 55 **11 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 20 Ngr

Heft I. Nr. 1 The rising of the lark. Welsh air. Nr. 2 The Parting of the [illegible]. Nr. 3 On a bank of Flowers. Nr. 4 The [illegible]

Heft II. Nr. 5 The [illegible] Nr. 6 The Coquette [illegible] Nr. 7 [illegible] Nr. 8 [illegible] Nr. 9 [illegible] of Sir William Wallace. Nr. 10 The Widow of [illegible]

Op. 56 **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr

Heft I. Nr. 1 [illegible] Nr. 2 [illegible] Nr. 3 [illegible] Nr. 4 [illegible] Nr. 5 [illegible]

Heft II. Nr. 6 [illegible] Nr. 7 [illegible] Nr. 8 [illegible] Nr. 9 [illegible] Nr. 10 [illegible]

Op. 57 **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 17½ Ngr

Heft I. [illegible]

Heft II. [illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 19. Januar 1870 | Nr. 3. | V. Jahrgang.

Inhalt: Beethoveniana. XIII (Schluss). — Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker. — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Verbindung der Musik auf der dramatischen Bühne von Dr. Carl Rob. Pohl). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII.

(Schluss.)

Das aus den Skizzen gewonnene Ergebniss wird durch folgende Mittheilungen bestätigt und genauer bestimmt. Im »Journal des Luxus und der Moden« vom Januar 1808 wird aus Wien u. a. berichtet: »Mit Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, dass unser Beethoven so eben eine Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä vom Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll. Fidelio soll ehestens in Prag mit einer neuen Ouvertüre aufgeführt werden. Die vierte Symphonie ist im Stiche u. s. w.« Die erwähnte Messe ist die in C-dur Op. 86. Sie wurde aufgeführt zum ersten Mal in Eisenstadt am 13. September 1807, war aber, wie man aus einigen in den »Grenzboten« (Jahrgang 1868, Nr. 40) veröffentlichten Briefen ersehen kann, im Juli 1807 noch nicht ganz fertig. Demnach wurde der Wiener Bericht geschrieben zwischen Juli und Anfang September 1807. Dass unter der »neuen Ouvertüre« die in C-dur Op. 138 gemeint ist, geht aus Folgendem hervor. J. R. v. Seyfried sagt im Anhang der von ihm im Jahre 1832 herausgegebenen Studien »L. van Beethoven's Studien«, nachdem er von dem Erfolge der im Jahre 1805 aufgeführten »Leonore« gesprochen, u. A.: »Für die Prager-Bühne schrieb Beethoven eine neue, minder schwierige Ouvertüre, welche Haslinger in der Auction erstand und wahrscheinlich bald der Publicität überliefern wird.« Der Verleger Haslinger macht hierzu die Anmerkung: »Diese Ouvertüre ist bereits in Partitur und Orchesterstimmen gestochen und wird nebst andern Arrangements hiervon noch im Laufe dieses Jahres (1832) erscheinen.«

Das Verhältniss ist nun wohl klar. Beethoven schrieb für die in Prag zu Anfang Mai 1807 eröffnete deutsche Oper *) wo Fidelio (oder Leonore) aufgeführt werden sollte, statt der grossen und schwer auszuführenden Ouvertüre, mit welcher die Oper im Jahre 1805 in Wien gegeben worden war, eine andere, kürzere und leichtere Ouvertüre. Und diese Ouvertüre ist die mit der Opuszahl 138 erschienene. Sie wurde im Jahre 1807 componirt, ist also der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte von den Leonore-Ouvertüren. Die bisherige oder sogenannte zweite vom Jahre 1805 ist die erste und die sogenannte dritte vom Jahre 1806 ist die zweite. Die vierte (in E-dur) vom Jahre 1814 bleibt an ihrer Stelle, wäre aber, wie sich später zeigen wird, besser die fünfte geworden. *)

Unerklärlich bleibt es, wie Tob. Haslinger, dem doch Seyfried's Mittheilung bekannt war, dazu kommen konnte, auf dem Titel seiner Ausgabe das Jahr 1805 als die Zeit der Composition anzugeben. Man kann darüber nur eine Vermuthung haben. In der Zeit, als die Ouvertüre gedruckt wurde, waren in Wien nur zwei Leonore-Ouvertüren bekannt. Das geht aus einigen hier anzuführenden Stellen hervor. In dem bei T. Haslinger in Wien erschienenen »Allgemeinen Musikalischen Anzeiger« vom 27. März 1834 heisst es: »Am 16. d. M. wurde im dritten Concert spirituel Beethoven's lange nicht gehörte Ouvertüre zur Oper Leonore (später Fidelio benannt) aufgeführt. Bekanntlich hat Beethoven diese Ouvertüre später zu der auf einen neuen umtauscht, weil sie für den dramatischen Effect zu lang und für ein gewöhnliches Orchester zu schwer ist.« Die Wiener Theaterzeitung vom Jahre 1836 berichtet (S. 383) über dasselbe Concert und tadelt bei der Ouvertüre die Ausführung des letzten »Presto«, ein Satz, »der wohl schwerlich den Violinen oft so gelingen möchte« u. s. w. Der »Allgemeine musik. Anzeiger« vom 28. April 1836 berichtet: »Dem Vernehmen nach wird im Hofoperntheater bei den künftigen Aufführungen des Fidelio mit den beiden von dem Tondichter zu dieser Oper geschriebenen Ouvertüren abgewechselt werden.« Ferner berichtet derselbe Blatt vom 18. April 1836: »Bei Gelegenheit, als die Oper Fidelio zum Benefice der Mad. Fischer-Achten auf dem Hofoperntheater wieder aufgeführt wurde, wählte man dazu die erste ursprünglich zu dieser Oper von dem Tonsetzer componirte, aber später von demselben ihrer grossen Schwere wegen ... beseitigte Ouvertüre.« Es kann kein Zweifel sein, dass die beiden in diesen Anzeigen gemeinten Ouvertüren keine andern sind, als die grosse in C-dur vom Jahre 1806, die wirkliche zweite (in

———

*) Die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 2. Septbr. 1807 enthält einen Bericht aus Prag, worin es u. A. heisst: »Mit dem Monat April endete hier die italienische Oper und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass sie u. s. w. Liebich war die Seele der Gesellschaft. Wenzel Müller Kapellmeister. Die ersten Opern, welche (an den ersten Tagen des Mays) gegeben wurden, war Cherubini's »Faniska«, Spohr's »Alruna«, »Sargino«, »Das unterbrochene Opferfest«, »Der Wasserträger«, »Die beiden Fuchse« u. s. w. Beethoven's »Fidelio« scheint aber nicht zur Aufführung gekommen zu sein; wird wenigstens bis Ende 1810 nicht erwähnt.

*) In dem im vorigen Jahre bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommenen thematischen Verzeichnisse der im Druck erschienenen Werke Beethoven's wurde selbstverständlich, auch wenn damals das hier mitgetheilte chronologische Ergebniss schon so sicher gestellt gewesen wäre wie jetzt, die übliche Numerirung der Ouvertüren beibehalten werden.

3

den Drucken mit Nr. 3 bezeichnete), und die letzte oder vierte in E-dur vom Jahre 1814. Man konnte es nicht unbekannt sein, dass Beethoven mehr als zwei Leonore-Ouverturen geschrieben hatte und dass bei der Aufführung der Oper im Jahre 1805 eine andere Ouverture gespielt worden war als im Jahre 1806. Von der wirklichen ersten, dem Jahre 1805 angehörenden Ouverture hatte man jedoch keine nähere Kenntniss, denn diese wurde erst in Folge der Aufführungen im Leipziger Gewandhause im Jahre 1840 bekannt*) und im Jahre 1840 als die zweite veröffentlicht. Da nun das blosse Vorkommen einer Stelle aus Florestans Arie in der aufgefundenen und mit Op. 138 bezeichneten Ouverture keinen Zweifel übrig lassen konnte, dass sie eine von den Leonore-Ouverturen sei, so konnte man leicht zu der Meinung verleitet werden, man habe in eben dieser aufgefundenen Ouverture die erste vom Jahre 1805 vor sich. Auf diese Weise mag die Entstehung des Beisatzes »componirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore« auf dem Titel der Haslinger'schen Ausgabe zu erklären sein. Schindler, der aus dem Vorhergehenden dieser Ouverture keine Kenntniss hatte, hat dann (in der ersten Ausgabe seiner Biographie) das von Haslinger angesetzte Datum als richtig hingenommen und unseres Wissens zuerst die vier Ouverturen in die bisher angenommene chronologische Ordnung gebracht. Es ist aber nun zu beachten, dass weder Haslinger noch Schindler seine Angabe in Betreff der Compositionszeit der Ouverture begründet hat. Es ist auch aller Bemühungen ungeachtet nicht gelungen die Quellen, aus denen sie geschöpft haben könnten, ausfindig zu machen oder irgend eine sichere Mittheilung zu finden, welche uns einigermassen für die Richtigkeit ihrer Angaben einstände. Wir haben in ihren Angaben ein Datum vor uns, welches weder begründet noch zu begründen ist. Solche Angaben kann man nur auf sich beruhen lassen.

Was Schindler weiter erzählt, klingt geradezu unglaublich. Er sagt nämlich (Biogr. I, 127) über die Ouverture Op. 138: »Kaum beendigt, hatte der Componist selbst kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Ebenso meinten seine Freunde. Man veranstaltete dennoch bei Fürst Lichnowsky eine Probe mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesammtinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung voranzugehen. Idee, Stil und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen; sie ward also beseitigt.« Da kann man doch fragen: Wer hatte den runden Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte? Und wer hat je gehört, dass er sich einem gefügt hätte? Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Ouverture bei Fürst Lichnowsky probirt wurde und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte. Diese Ansicht verträgt sich mit einigen Erscheinungen, die jetzt noch mitzutheilen sind.**)

In der anfangs erwähnten geschriebenen Partitur hat Beethoven später (und wahrscheinlich im Jahre 1814, als er die letzte Bearbeitung seiner Oper unternahm) bei vielen Stellen Aenderungen vorgenommen. Diese Aenderungen sind aber zum Theil nur angedeutet und nicht ausgeführt. Überall ist überall die ursprüngliche Lesart bewahrt und lesbar geblieben. Das Manuscript kann seiner Beschaffenheit nach keineswegs als eine Druckvorlage oder das Werk nach dieser Vorlage als druckfertig betrachtet werden.***) Einige Aenderungen lassen

*) S. Leipziger Allg. Musik. Ztg. vom Jahre 1840 S. 84 und 873, Neue Zeitschrift für Musik vom November 1840 S. 000.

**) Man kann beiläufig bemerken, dass in diesem Artikel fast alles mitgetheilt wird, was von Schindler (Biogr. I, S. 127, II, S. 10 ff.) über die Ouverture Op. 138 erzählt ist.

***) Wir erinnern hier an Schindler's Behauptung (Biogr. II, 10): Beethoven habe im Jahre 1823 von der Handlung Steiner u. Comp. (später Tob. Haslinger) die contractmässige Herausgabe der seit Jahren im Besitz dieser Handlung befindlichen Ouverture Op. 138 und

sich sogar verschieden auslegen und können bei der Herausgabe wohl Schwierigkeiten bereiten und Zweifel erregen. In den bei Haslinger in Wien und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Ausgaben sind die ausgeführten und brauchbaren Aenderungen berücksichtigt worden. Zur Vergleichung mit diesen Ausgaben lassen wir hier (auf zwei Notenzeilen zusammengedrängt) eine Stelle aus der Einleitung (Takt 23 ff. vom Anfang) in ihrer ursprünglichen Lesart folgen,

welche Beethoven später geändert und um einen Takt gekürzt hat.

Auch in anderer Weise hat Beethoven an die Ouverture Op. 138 gedacht. Als er im Jahre 1814 seine Oper »Fidelio« einer dritten Bearbeitung unterzog, sollte die Ouverture aus dem Jahre 1807 von Grund aus umgearbeitet werden. Die Hauptthemen sollten beibehalten, das Ganze in eine andere Tonart [E-dur] gesetzt werden u. s. w. Dass die Ouverture auch in dieser Umarbeitung für den »Fidelio« bestimmt war, kann nicht bezweifelt werden. In den auf diese Arbeit bezüglichen Skizzen kommen die Hauptmotive der Ouverture untermischt mit Stellen aus der Arie Florestan's zu Anfang des zweiten Acts vor.*) Man hat daraus, so gut es ging, folgende auf einigen zusammengehörenden Seiten vorkommende Stellen zusammengestellt:

ich ah

ein En-gel Le-o-no-re

anderer Werke geändert. Ebenso unrichtig wie diese Behauptung ist auch die Angabe Schindler's (Biogr. I, 127), die Verlagshandlung (Steiner u. Comp.) habe »alsbald« [nach 1807] das Eigenthumsrecht der Ouverture erworben. Die Firma »Steiner u. Comp.« entstand aber erst im Jahre 1815.

*) Wir nehmen hier Gelegenheit, auf einen in der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Partitur des »Fidelio« vorkommenden Druckfehler aufmerksam zu machen. Auf Seite 270 muss in der Florestan-Stimme auf das dritte Viertel des 44. Taktes und auf das Wort »Luft« fallende Note nicht d, sondern eine Stufe höher e heissen. Auch in der Arie der Marzelline findet sich ein Fehler vor. S. 18 der Partitur muss Marzelline im fünften Takt singen

glück lich

X oder

Clar

X oder länger in H ausgeführt.

sich trennend sich tre-nend am Bet-te

Zu gol- nu ro- si- gen Licht sich tre-nend

Beethoven hat den Entwurf nicht ausgeführt. Er schrieb statt dessen die bekannte Ouvertüre in E-dur. Hätte Beethoven den Entwurf ausgeführt, so hätten wir vielleicht fünf Leonoren-Ouvertüren und wir würden vielleicht die Ouvertüre vom Jahre 1827 eben so als den Vorläufer der dann vorhandenen vierten vom Jahre 1814 ansehen, wie wir die (wirkliche) erste vom Jahre 1805 als den Vorläufer der zweiten vom Jahre 1806 ansehen. Wahrscheinlich hat Beethoven um jene Zeit, als er an die gänzliche Umgestaltung der Ouvertüre Op. 138 dachte, dieselbe auch in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgenommen, Aenderungen darin versucht und ihr die Ueberschrift »Charakteristische Ouverture« gegeben. Man kann nun noch fragen: wenn nach der bisherigen Annahme die Ouvertüre Op. 138 im Jahre 1805 componirt und die allererste der Leonoren-Ouvertüren wäre, wäre es dann zu erklären oder wäre es denkbar, dass Beethoven im Jahre 1814 bei der letzten Bearbeitung seiner Oper auf eine Arbeit zurückgekommen wäre, welche durch die nach jener Angabe inzwischen entstandenen zwei grossen Leonoren-Ouvertüren in C-dur beseitigt sein musste?

Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker,

insbesondere

Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von Carl Tausig, und desselben »Chromatische Phantasie« von Hans v. Bülow.

Von Carl G. P. Grädener.

Es gab eine Zeit in der deutschen Musik-Pädagogik, wo dem durch Genie und angestrengten Fleiss, auch wohl letzteren allein (— im Genius ist stets verbunden —) Autorität gewordenen Lehrer der Schüler willig ergeben horchte und aus seinem Munde die durch Tradition oder eigene Durchbildung geheiligten Satzungen entgegennahm, deren Begründung, wenn er solche darnach Verlangen trug, des Letzteren eigenem Nachdenken überlassen wurde. Der Lehre selbst genügten wenige Fächer: Harmonie oder richtiger praktisches Generalbassspiel, einfacher und doppelter Contrapunkt, Nachahmung, Fuge, Canon etwa noch, vielstimmiger und mehrchöriger Satz. Gewisse Disciplinen wurden nicht gelehrt, ihre Erlernung vielmehr dem Selbststudium überlassen, so die Formenlehre, so die Lehre von der Instrumentation. »Sieht eure Noten — Eins — in die heiligen Bücher und Partituren der Erleuchteten und vergleicht, wie sie die *Allemande* machten und die *Courante*, die *Sarabande* und die *Gigue*, untersucht vor allen Dingen hübsch, wie sie die vocalen und instrumentalen Klänge mischten, und macht es ihnen nach- (wenn möglich vor-) ; übt, spielt und schreibt viel und unablässig«, also pflegt man nicht mit einem Contrapunkt ... im Sattel sitzen.

Das gab nun freilich viel und saure Arbeit, aber auch starke Knochen und selbständigen Geist. Wer was wusste, wusste was er wusste und wie er es wusste. Er konnte es nutzen und liess nicht viel seichtweich oder gallisch, wenn auch nicht immer so bleich und liebenswürdig klang wie gallisches Gewäsch*). Das war die Zeit der musikalischen Aristokratie. Es gab nur Gönner und Kenner (Erstere mussten ...) und Gönner und endlich — Laien, die mit gezogenem Hute ehrfürchtig standen. Es gab nur Schulen. Insofern nur eine Kraft auch viele Jünger ...

Und heute?

Stellen wir dem Facit erst das Fazit gegenüber und machen ... die Rechnung! — Heute? —

Den wenigen ächten Gönnern gegenüber eine Legion von Virtuosen und modernen Leihbibliothek-talenten, den wenigen wirklichen Kennern gegenüber den Unrath von Halbwissern und Besserwissern, statt echter Gönner — ganze Schaaren von Kunstenthusiasten, die sich selber

*) »Mais ce que il faut que ce faut faire?« rief Angst [illegible] — »Der soll ...« war die ... Antwort.

und einander gegenseitig bespiegelnden und beifallsgewinden, nicht zum Fache zählender Dilettanten, statt der Laien endlich — ein angeborener, Alles, das Fach selbst eingeschlossen, überfluthender und in seinem Schwalle begrabender — Universalismus. Nur wenige wahre Künstler, und die haben schwer dem breiten Strom der Masse entgegenzuschwimmen, sie möchten denn, wie Joachim, das Schwert der erquirenden Macht in der Faust, zugleich drein schlagen können.

Von wannen diese Wandlung?

In einer Zeit, wo nicht mehr die Menschen, sondern unter ihrer Obhut Maschinen arbeiten,*) in einer Zeit, in welcher — da seit der Reformation der Künste und Wissenschaften es nicht mehr möglich war, den erwachenden Menschengeist zu bannen und in der Verdummung festzuhalten — man wenigstens versucht, durch Dressur und den Process der Centralisirung die Geister einzuschachteln und ihnen von der Schule an den Stempel der Abhängigkeit aufzudrücken, in einer Zeit, wo (wir sprechen von dem Festland von Europa) Alles und Jedes uniformirt, controlirt, gemarkt und jeder Erwachsene wie ein Kindergarten-gängel wird und bevormundet,**) in einer solchen nimmt's nicht Wunder, wenn allenthalben, so auch in der Kunst, bis in das Kleinste die Lehre der Dressur Platz sucht, die freie Forschung des Eingfarchens in ein vorgeschriebenes System nach octroyirtem Lehrbuch, die künstlerische Freimachung einer Aufprägung von Schablonen, die Form der Formel, die Entwicklung des Individuums classenweiser Abrichtung.***) Statt unaufhaltsamen Fortschreitens — ruhende lange Unterofficiere Exercitien («Stopsachen» nennt's die Wissenschaft) für die öffentlichen «Prüfungen» genannten Schaustellungen, statt wirklicher Examina — Herleiern des Einexercirten zu Nutz und Frommen — nicht der Zöglinge, sondern — des abstracten Begriffs von Anstalt, verklopert in deren anonym leitender Fachcommissionen bestehenden Directoren.

— Sind wir noch immer bei der Vorrede, nicht bei dem Titel unserer Ueberschrift? — O nein! die Vorrede ist schon zu bei die Sache, jene Titel nur Belege für dieselbe. Auch sie werden an die Reihe kommen.

Was heisst lehren? was — abrichten?

Lehren heisst: den Geist und damit Körper ohne Bed... (in Kunst und Kunst) aus Selbständigkeit und Selbstthätigkeit erziehen, durch die Einblicke ins Einzelne und die Arbeit im Einzelnen den inneren Blick, die inneren Sinne schärfen, ihre Analogie, ihre Widersprechende im ihren Allgemeinen körperliche und geistige Kräfte so stählen, dass sie, auf sich selbst gestellt, weiter zu forschen und zu schaffen vermögen und fremder Hilfe sogar entrathen können. Lehren heisst vor Allem das zu Lehrende dem Einzelindividuum anpassen, dessen Stärken und Schwächen u. s. w. kennen lernen und so benutzen trachten.

Abrichten heisst: die Körper- und Geistesthätigkeit auf lauter Einzelheiten richten ohne Rücksicht auf Analogien, Bezogenes, Allgemeines; das Gedächtniss mit Zusammenhangslosem anfüllen, dass es bewusstlos nachgebetet, nachgeleiert werden könne. Abrichten heisst: Geist und Körper anweisen

*) Aus der Maschine selbst spricht zwar der Geist des Menschen, der sie concipirte, aber die Thätigkeit an der Maschine lehrt weder denken noch arbeiten, sondern nur als bessere Maschine die Maschine leiten.

**) Traut man doch selbst Mündigen nicht zu, das Eisenbahncoupé ohne amtliche Hülfe zu besteigen oder zu verlassen, und ihr seinen Kopf während der Fahrt selbst einzustecken.

***) Wo, wie in der Wissenschaft, der Schüler hauptsächlich in sich aufzunehmen, zu empfangen hat, da ist die Classe am Platze; in der Kunst, wo eigenes Creiren und Schaffen in die Sphäre zu treten hat, ist die grosse Classe — Unsinn. Sie wird nur dann Sinn haben, wenn sich, wie auf dem Uni..., schon vorgerücktere Jünglinge reiferen Alters zusammenschliessen, die an einander gegenseitig zu lernen das Zeug haben.

Kunststücke zu machen statt Kunstwerke oder Kunstleistungen, den individuellen Geist ertödten durch die aufgezwungene Schablone und alle Selbständigkeit vernichten durch stete Gängelung und Führung an der Leine. Abrichten heisst vor Allem: Alles über einen Kamm scheeren, ohne dem Individuum Rechnung zu tragen.

Abgerichtet aber, dressirt können ja selbst Thiere niederer Gattungen werden, warum nicht alle — alle Menschen bei uns lernen? — Daher die Ueberwucherung des gesammten Künstlerthums mit dem schwer (wenn je) wieder auszurottenden Unkraut des Dilettantismus.*)

Zu solchen Mitteln nun der Dressur im Kleinen gehören so manche instructive Ausgaben älterer musikalischer Classiker.

Um irgendwie Selbständigkeit der musikalischen Technik und des Vortrags, Bildung des eigenen Urtheils und Geschmacks und Befreiung von der Nothwendigkeit irgendwelcher Bevormundung zu erreichen, so ist es durch das Studium eben dieser der kleinen Meister, an der Hand eines bewährten, aber in die Eigenart des Lernenden mit Liebe eingehenden Lehrers. Denn erstens, während die grössere Subjectivität der Romantik (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin u. A.) es mit sich bringt, dass — abgesehen vom Fingersatze — sich alles dem Vortrag Angehörige, so Tempo, Accentuation und das Dynamische, fast bis ins kleinste Detail vom Autor vorgezeichnet wurde, so ist dies bei den Alten, aus deren Werken im Grossen und Ganzen mehr objectives Fleisch spricht, entweder gar nicht oder doch nur annäherungsweise der Fall: dem Darsteller also ein weit freierer Spielraum gelassen. Andererseits setzt das Spielen eines Bach, z. B. eines Händel, Scarlatti, Anderer, denn doch bereits einen so bauenden Grad der Technik wie der sonstigen musikalischen und ästhetischen Vorbildung voraus, dass uns Dem, der zur Ausführung solcher Werke fähig ist, wohl auch Einiges auf eigene Hand thun vergönnen darf, zumal er auf eigenen Füssen sich am Allerheiligsten zu wagen. Zum dritten (was so vielen Lehrern fremd scheint): Nicht diese oder jene geistige Auffassung eines Autors, nicht diese oder jene technische Verfahrungsweise ist allein und absolut berechtigt, eine jede ist in Rechte, welche — ohne das Tonstück selbst zu alteriren — dasselbe in ein wirklich künstlerisches Licht setzt und zu Atem, Hand und Fuss hat. Endlich: die Applicatur insbesondere hängt so mit der Construction der Einzelhand, ja mit der ganzen Eigenart des Künstlers zusammen, gerade mit dem von ihm Gewollten (so was Accentuirung und Phrasirung angeht) zusammen, dass ein Weber anders griff als Hummel, Chopin anders als Moscheles, Liszt anders als Henselt, Thalberg und Andere.

Würde — alles dies vorausgeschickt — der Schreiber dieses mit einem dazu vorgebildeten Kunstjünger eines jener Monumentalwerke (sei es eine Suite, eine Toccata, ein Prälud und nebst Fuge aus dem «Wohltemperirten Claviere» oder was sonst) studiren wollen, so würde er dabei wie folgt verfahren.

*) Nicht zu verwechseln mit «Dilettantenthum». Der Dilettant im ungenauen Sinn kann künstlerische Bildung haben, der Fachmann schlechthin «dilettantisch».

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Eine Reihe akademischer Vorträge von Dr. **Karl Robert Pabst,** Prof. der deutschen Litteratur an der Hochschule zu Bern. Bern, Haller. 1870. XIV und 234 Seiten in 8.

Das Buch ist aus Vorträgen hervorgegangen, die der Verfasser schon im Jahre 1869 vor einem Kreise gebildeter Männer und Frauen hielt und dann 1868 vor einer Anzahl Me-

zigen (Berner) Hochschülers wiederholte. Trotz des auf das Populäre gerichteten Zweckes ist das Buch ganz fachmännisch angelegt, indem es in einem »Allgemeinen Theil« (S. 1—111) unter Ober- und Unterabtheilungen so ziemlich Alles bespricht, was in den »allgemeinen« Theilen unserer Aesthetiken abgehandelt wird, und sodann in dem »besonderen Theil« (S. 111 bis zu Ende) von den vorhergehenden Prämissen die Anwendung macht. Man hat hier also nicht eine in der Form freier Vorträge gehaltene Erörterung unserer Theaterangelegenheiten, sondern eine systematisch oder systematisch angelegte Aesthetik, zu welcher aber der oft durchschlagende Ton eines Vortragenden nicht recht passen will. Auch der Mangel wissenschaftlicher Durcharbeitung wirkt deshalb störend, während er bei wirklich freien Vorträgen wenig zu bedeuten hat; was wissenschaftlich zugemuthet ist, muss auch so ausgearbeitet werden, wenn die Darstellung einen harmonischen Eindruck machen soll. Der Herr Verfasser scheint sein Schema fast mit grösserem Ernst behandelt zu haben, als die Ausführung. In dem »Instrumentalmusik« überschriebenen Abschnitt z. B., der nur 8 Seiten lang ist und die Vorspiels- und Zwischenactsmusik im recitirenden Drama bespricht, lebt er 1½ Seite mit einem Citat aus einem — Roman von Georg Hesekiel! Wir müssen gestehen, der eingehaltenen Anlage möchten eine leichtere Fassung der Ueberschriften und eine gedrungenere Behandlung des Materials wäre uns lieber, und eben daraus dem Stoffe auch förderlicher gewesen. An Meisterbildern fehlt es nicht. Wir nennen nur Schlegel's Vorlesungen über die dramatische Poesie, welche ungezwungene Freiheit und welche Fülle von Geist und Wissen! — Soviel über die äussere Anlage.

Das Werkchen ist »Heinrich Laube, dem wackern Vorkämpfer für Befreiung und Veredlung der deutschen Bühne« gewidmet, und man mag hieraus abnehmen, welche Richtung diese Vorträge einhalten, worin sie hauptsächlich eine Besserung der Verhältnisse und Zustände unserer Bühne erblicken. Es ist dies, mit einem Worte, die Hebung des recitirenden Drama und das Zurückdrängen der musikalischen Künste auf den ihnen gebührenden Platz.

Wir sind durchaus nicht abgeneigt, unsere Wünsche in derselben Weise zu formuliren; denn Shakespeare und alle grossen Dramatiker sind uns theuer, und wir wünschen nichts sehnlicher, als sie von der Bühne herab in ihrer ganzen Gewalt wirken zu sehen. Aber was wir nie unterschreiben werden, das ist die ästhetische Begründung, mit welcher der Herr Verfasser seine Bestrebung begleitet. So sagt er über das Grundverhältniss der Poesie und Musik u. A. Folgendes: »Der zum klar bewussten und begrifflich ausgebildeten Gedanken entfaltete, in der Wortsprache am treuesten und am fassbarsten erscheinende Geist, mit welchem wir nicht nur uns selbst und die ganze Welt in ihrer höchsten Wahrheit erkennen, sondern auch handelnd in dieselbe eingreifen, ist die höchste Stufe der menschlichen Entwicklung, und darum auch der höchste Stoff der Kunst, während das durch den musikalischen Ton ausgedrückte oder doch angeregte Gefühl, noch fast in der Sphäre unseres unmittelbaren Naturlebens geboren, nur die unterste Stufe unserer geistigen Entwicklung bildet. Gefühl und Gedanke verhalten sich zu einander wie Dämmerung und Tag, wie Keim und Frucht« (S. 44). Damit ist nun dem Ausdrucke nach garnichts Neues, es ist die alte Regel, die als unvermeidlicher Gemeinplatz fast in jeder Ästhetik sich als eine der Grundwahrheiten der Kunst breit macht — und doch muss man, so oft man diesem Weisheitsspruche von der »höchsten« und von der »untersten« Stufe unserer geistigen Entwicklung begegnet, erstaunen über die Naivität. Denn wie sich die Leute der Kunst zur Hand nehmen und selber nicht sehen können. Uebergeht man noch darüber schwankt, ob die Musik Gefühle »ausdrücken« oder vielleicht nur »anregen« könne, der sollte

sich mit Abgrenzungen dieser Art überhaupt nicht befassen, weil er dadurch die Grundlage, auf welcher eine Auseinandersetzung oder Verständigung möglich ist, wieder wankend macht. Wir geben das Gefühl nicht preis, sondern reclamiren es für die Musik in seinem ganzen Umfange; aber soviel möge hier gesagt sein, dass seine Bedeutung nicht darin liegt, der Werthmesser zu sein für Geist und Gehalt der Tonkunst.

Nach dieser Probe ist es kaum zu verwundern, wenn er von dem musikalischen Theile des vorliegenden Buches eine geringe Erwartung hegt. Suchen wir uns die musikalische Partie aber noch von einer anderen Seite. Bei der »ernsten Oper« kommt der Verfasser S. 181 auch auf Wagner zu sprechen und rühmt ihm heiligen Ernst nach — wenn ihm auch ein frommer Lebenswandel fehlen würde, um den Mann von Lenore zur Canonisation reif zu machen. Der Verfasser will nicht den Anspruch erheben, »den schwebenden Streit, nämlich das, was man nun seit lang die Wagnerfrage nennt, zu einer endgültigen Entscheidung zu bringen«, sondern will seinen Zweck für erreicht ansehen, »wenn es ihm gelingt die Frage durch Vereinfachung, festere Fassung und Hervorhebung ihrer wirklich guten Momente der Lösung zu nähern und den eingetretenen Gährung klären zu helfen« (S. 184). Es thut uns wahrlich leid sagen zu müssen, dass der Herr Verfasser diesen (an sich keineswegs geringen) Zweck nicht erreicht hat; noch mehr aber, ihn daran erinnern zu müssen, dass das, was er 1864 niederschrieb, heute nicht mehr passt, sondern dass die bewegte Streitfrage — so viel zu Ernst! — bereits gelöst ist, endgültig entschieden, was die musikalische Grundfrage anlangt, und zwar zu Ungunsten Wagner's und der Seinen. Der Herr Verfasser, obwohl an [illegible] stehend, kann dies selber wahrnehmen, er beachte nur, wie das früher feste Portal der Jünger Wagner's und Liszt's auseinanderstrebt und in ihren edleren Elementen sich der »absoluten« Musik wieder zuwendet. Wagner's Reformversuche wären überhaupt nicht möglich gewesen, wenn er nicht einen gewissen Theil der Musik einfach ignorirt hätte. Und eben dieser Theil, dieser von dem verwegenen Baumeister bei Seite geschobene Stein, ist der Eckstein geworden, auf welchem sich die musikalische Kunst wieder aufbaut. Damit ist die Wagnerfrage gelöst. Ein »musikalisch-theatralisches Drama« in dem mit »heiligem Ernst« erträumten und mit sehr scharfen Mitteln ins Werk gesetzten Sinne haben wir nicht erhalten und werden wir nicht erhalten; aber die Tonkunst selber ist aus dem langen Hader siegreich unter Sicherstellung aller ihrer Zweige und Mittel hervorgegangen.

Von dem Herrn Verfasser kann man nun sagen, im Theile darin der Wunsch geht Wagner's, dass er musikalisch ganz und gar in dem Kreise beharrt, welchen der alten Grenzen seiner Themen gezogen hat. In dem ganzen Buche des Herrn V. kommt z. B. der Name Gervinus nicht einmal vor, viel weniger hat der Verfasser daran gedacht, aus dieser Rüstkammer seine Waffen zu entlehnen. Man kann aber die Frage vom musikalischen Drama niemals wirklich, d. h. musikalisch zum Austrag bringen, wenn nicht die Gebiete der Oper und des Oratoriums gleichmässig untersucht werden.

Von dem Antheil des Dichters, welcher diesem an dem musikalischen Drama zu leisten hat, sprechend, meint der Verfasser: »Wir müssen die Feierlichkeit und Selbstverläugnung des Dichters, welcher sich anheischig macht für das durchgängig musikalische Drama zu schaffen, allerdings auf eine schwere Probe stellen, indem wir ihm Namens des unverbrüchlichen Gesetzes der ästhetischen Einheit zumuthen, dass er auf den höchsten Zweck und Preis, welchen die Poesie und die Kunst überhaupt im recitirenden Drama erringen kann, eine entschiedene Verzicht leiste, auf die vollkommenste Entwicklung der die Handlung bewegenden und sie zu der

menschenwürdigsten Lebensäusserung schwebenden Gedanken überhaupt kann unstreitig nicht gesagt sein, dass der poetische Text überhaupt keine Gedanken enthalten solle. Ohne diese ist ja überhaupt weder eine sprachliche Darstellung statthaft noch eine eigentliche Handlung möglich. (S. 460.) Aber doch so wenig Gedanken, als nur irgend statthaft. Sehr verbunden für die Belehrung. Das ist eine ebenso alte Weise, wie andere ästhetischen Spatzen von alten Dächern zwitschern. Des »Dichters« »Bescheidenheit und Selbstverläugnung« wird auf eine schwere Probe gestellt, indem man ihm zumuthet, Handlanger zu sein, während er, wenn man seine Bescheidenheit und Selbstverläugnung nicht auf die Probe stellte, den Pegasus besteigen und stracks den höchsten Gipfel des Parnass erreichen könnte. Wird besagter Dichter sich diese Probe gefallen lassen? Wäre dies der Fall, so könnte es nur aus Freundschaft gegen den Componisten geschehen, oder — wegen der Tantième. Und wohin sind wir in Folge solcher Raisonnements gekommen? Dahin, dass sich der geringste Versler der Gegenwart fast zu gut hält, einen Operntext oder dergleichen zu schreiben, wodurch dem Tonsetzer die Erlangung guter Texte unmöglich und später bei Ausarbeitung und Aufführung des Werkes das Leben sauer gemacht wird. Dass die [illegible] Dichtung nicht das Product aufgezwungener »Bescheidenheit und Selbstverläugnung« ist, sondern ein fröhlich gedeihendes und frei vom Himmel aufstrebendes Gewächs mit einem eigenen, auch ästhetisch eigenen und selbständigen Grunde, davon könnte sich auch der Herr Verfasser bald überzeugen, wenn er sich nur die Frage vorlegen wollte, weshalb z. B. Apostolo Zeno und Metastasio grosse Dichter geworden sind, grössere als alle die Helden, welche gegenwärtig mit musikalischen Dramen den Parnass erstürmen? Es giebt eine Dichtung, die aus der Musik quillt, aus der bestimmten [illegible] Musik. Wir wünschen von Herzen, dass der Herr Verfasser auf diesem musikalisch-poetischen Gebiete aus den halben Wahrheiten zu den ganzen und ganzen durchdringe; denn erst dann hellen [illegible], dem [illegible] [illegible] Bewerbern freie Bahn zu machen. Was Herr P. über [illegible] sagt, zeugt vielfach von Einsicht und Geschmack.

Das Werk ist hübsch ausgestattet, aber [illegible] zum Theil [illegible] [illegible] bearbeitet.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

✱ **Wien.** Schon in den nächsten Tagen nach der Schlusseröffnung fanden in dem neuen Musikhause zwei Concerte statt. Das Programm bestand fast ausschliesslich bei dem zweiten Concert aus [illegible] Nummern der grossen Wiener Meister. Das [illegible] nahm diesmal natürlich den meisten Anspruch, da die Sache [illegible] erste Probe zu bestehen hatte. Den [illegible] [illegible] [illegible], als aber die Anordnung hier ganz [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Bedenken, wie auch darüber, ob der Raum in erster Linie wirklich als Concertsaal gedacht und ausgeführt ist. Der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] in Wien sich wohl weit darüber hinaus. Ob er jedoch nicht zu glänzend und prächtig für einen Concertsaal, darüber konnte ich mich nicht ganz beruhigen. Von allen Seiten glänzt es von Gold und Farben entgegen, das Auge, in [illegible] Bewunderung all dieser bunten Gebilde zwischen Ornamenten, geflissen [illegible] [illegible] [illegible] erst [illegible] Concert. Der Eindruck ist überwiegend der eines prunkvoll ausgestatteten Festsaals und der erwarteten Feierlichkeit. Eine Stätte klassischer Musik, dem Cultus der grossen Meister aller Kunst geweiht, sollte ein [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], dessen gesammelte, innerlich ruhigere [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der Würde. Der [illegible] wird durch Aufwand von Gold und Farben [illegible] als der Zuschauerraum des neuen Opernhauses, in welchem der Gesammteindruck von all diesem Schmuck sich mit viel grösseren Dimensionen vertheilt und dessen künstlerische Bestimmung übrigens eine heitere luxuriösere Ausschmückung als die eines Concertsaales rechtfertigen würde. Der Engländer verwendet selbst in seinen

stattlichsten Concertsälen sehr wenig auf decoratives Luxus, als er mehr auf die Grösse der Dimensionen, welche auch unbeschränkten Massen den Genuss guter Musik ermöglicht. Man denke an St. James Hall und Exeter Hall in London. Durch die goldenen Karyatiden zu beiden Seiten des Parterres geht viel Raum verloren und erscheint der Saal auch viel kleiner, als er thatsächlich ist. Eine [illegible] um den Saal laufende zweite Gallerie wäre vom praktischen Gesichtspunkte aus zu wünschenswerth, da das Stehparterre eine sehr geringe Zuhörerzahl fasst. Ein Stehparterre ist überhaupt gewagt, es ist für sich eine Barbarei, im Concerte wie in der Oper [illegible] im Concerte. Im allgemeinen Interesse möchte man wünschen, dass noch ein billigerer Platz als im Sperrsitz Gallerie in diesem hinlänglich angebracht wäre, was bei der gegenwärtigen Disposition wohl thunlich ist. Man schien eben bessere Schönheit und Eleganz vor Allem anzustreben, und diese Vorzüge besitzt Hansens Saal in hohem Grade. Er besitzt auch einen anderen, musikalisch wichtigeren, eine gute Akustik.

✱ **Münster** im Jan. (Concertbericht.) Der Musik-Verein brachte während der vier letzten Monate des verflossenen Jahres in sieben Concerten folgende Werke zur Aufführung: Gesangliches: Beethoven Fidelio und Leonore III, Cherubini Anakreon und Abencerragen, Mendelssohn Ruy Blas, Schumann Manfred; Symphonien: Beethoven II und VIII, Mozart C-dur mit der Fuge, Mendelssohn A-moll, Gade [illegible] Suite in Canonform, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] d) Violin- die Concerte von Beethoven und Mendelssohn, Beethoven Romanzen in F und G, [illegible] Concerte VII und VI [illegible] vorgetragen von Herrn [illegible] b) Clavier: Beethoven Concert V, [illegible] [illegible], Mozart Concert für zwei Claviere in Es und Schumann Variationen in B für zwei Claviere [illegible] [illegible] [illegible] Gesang-Werke: Am ersten Tage des Cäcilienfestes [illegible] [illegible] Händel »Judas Maccabäus« [illegible] Frau Walther-Strauss, Frl. Tony Thanning, die Herren Otto und Steinbach; [illegible] [illegible] Musik aus den Ruinen von Athen, Mozart Ave verum corpus, Schumann Zigeunerleben, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] von Haydn, Mozart, Mendelssohn, Händel, Mendelssohn, Schubert, Schumann, [illegible] Vorträge des Münsterschen Liedertafel (Schottische Volkslieder). Die bedeutendsten Werke des letzten Concertprogrammes waren zum Andenken an Beethoven's Geburtstag 17. Dec. 1770 sämmtlich von Beethoven. Alle Stücke wurden unter der bewährten Leitung unseres Musikdirectors Grimm mit einer [illegible] und Sicherheit ausgeführt, wie sie nicht allein technische Fertigkeit, sondern mit [illegible] [illegible] [illegible] Eindringen in den Geist der betreffenden Werke zu geben vermag. Eigenschaften, [illegible] [illegible] auch die Vorträge des [illegible] verschiedenen Clavierstücke bekundete. In dem Doppelconcert von Mozart und in Schumann's Variationen [illegible] sich Herr Grimm durch [illegible] [illegible] [illegible] Mitwirkung volle Anerkennung und Dank. In unserem Concertmeister Herrn [illegible] haben wir einen Geiger von sehr bedeutender Begabung und tüchtiger Künstlerschaft, ein würdiger Schüler Joachim's, wenn er seiner Violine so seelenvolle, so entzückende Töne zu entlocken, dass sein jedesmaliges Auftreten freudigst begrüsst wird. Besonders haben wir seinen Vortrag des Mendelssohn'schen Concert's zu erwähnen. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Nummer [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Spannung [illegible] und zu voller Begeisterung hin. Dem [illegible] [illegible] [illegible] dürfte eine glänzende Laufbahn bevorstehen. Bei solchen Leitern und solchen Vorständen dürfen wir auch des unserm Orchester und unserem Chore [illegible] erwarten, wie es [illegible] [illegible] in der Aufführung des Judas Maccabäus [illegible] Weise zeigte. Alles wirkte dort zum [illegible] [illegible] zusammen: die umsichtige Direction, die Reinheit und Sicherheit des Orchesters, die mächtige Fülle und [illegible] [illegible] des prachtvollen Chores und die trefflichen Leistungen der Solisten. Unter diesen gebührte Herrn Walther-Strauss unstreitig die Palme des Abends. Sie war hier eine neue Erscheinung, hat sich aber durch [illegible] [illegible] ganz für sich gewonnen [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] dem Zauber seelenvoller, musikalisch innigster Auffassung, eine kunstgerechte und [illegible] Technik, so dass [illegible] [illegible] fehlen. Vortrefflich waren auch die Leistungen der übrigen Solisten. Frau Thanning [illegible] [illegible] [illegible] überraschte durch das Wohl [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Verständniss ihrer [illegible] und [illegible] sich so die lebhafteste Anerkennung. Herr Otto, der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] besonders [illegible] und Herr Steinbach, dessen sonores Organ im Oratorium eine [illegible] Wirkung hervorrief, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. — Wir können unseren Bericht nicht schliessen, ohne mit wenigstens einigen Worten des neuesten Errungenschaft des Musikvereins [illegible] [illegible]

ANZEIGER.

[4] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen

Klassische

Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciacona. 1 Thlr 3 Ngr

Einzeln: Nr 1 Suite in G [illegible] Ngr. Nr 2 Suite in [illegible] Ngr. Nr 3 Ciacona. 9 Ngr

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten, Arioso mit Variationen und Fuge. 1 Thlr

Einzeln: Nr 1 Sonate in C dur [illegible] Ngr. Nr 2 Sonate in [illegible] Ngr. Nr 3 Sonate in F moll [illegible] Ngr. Nr 4 Sonate in G dur [illegible] Ngr. Nr 5 Arioso mit Variationen [illegible] Ngr. Nr 6 Fuge [illegible] Ngr

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, [illegible], Scherzo und Andantino. 24 Ngr

Einzeln: Nr 1 Sonate in F dur [illegible] Ngr. Nr 2 Sonate in [illegible] Ngr. Nr 3 Sonate in G dur [illegible] Ngr. Nr 4 Rondo, [illegible], Scherzo und Andantino [illegible] Ngr

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertimenti. 18 Ngr

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr [illegible] Ngr

Einzeln: [illegible]

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit le Grand, Zwölf Stücke. 15 Ngr

Inhalt: [illegible]

Französische Schule. Heft 2.

Jean-Philippe Rameau, Zwölf Stücke. 18 Ngr

Inhalt: [illegible]

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 26. Januar 1870. Nr. 4. V. Jahrgang.

Ueber die sogenannte melodische und harmonische Molltonleiter.

S. B. Die Bildung der Molltonleiter ist so oft Gegenstand der Controverse unter den Musikern, sie wird trotz deutlicher Beispiele der Meister so verschiedenartig gelehrt, namentlich sucht man heutzutage so oft eine einseitige Anschauung der Sache durchzusetzen, dass es sich wohl einmal verlohnt, Ausführlicheres darüber zusammenzustellen.

Die Benennung »harmonische und melodische Molltonleiter« ist erst jungen Datums; wir können augenblicklich nicht sagen, wer dieselbe zuerst aufgebracht. Ob sie eine glückliche und durchweg zu rechtfertigende, oder eine aus Missverständniss hervorgegangene und zu Missverstand führende sei, wird vielleicht aus dem Folgenden hervorgehen. Im ersten Augenblick muss es auffallen, dass es eigentlich widersinnig ist, eine Tonleiter, also eine Tonfolge, harmonisch zu nennen, und ebenso, dass es mindestens sonderbar ist, eine Tonfolge, die ihrem Stufengang nach ebenfalls melodisch ist, zur Unterscheidung von einer anderen Folge melodisch zu nennen. Wir verstehen wohl, dass der Erfinder der Benennung sagen wollte, die Schritte der »harmonischen« Molltonleiter seien mehr den Accordfolgen der Molltonart entnommen, die Schritte der »melodischen« Molltonleiter dagegen seien mehr als Durchgänge zu betrachten, wobei alterirende Töne beigezogen werden. Da die Sache ihre Namen haben muss, so kann man die Unterscheidung gelten lassen, vorausgesetzt, dass sich jene Annahme durchaus bestätigt. Sehen wir zu, wie es sich damit verhält.

Der Bildung der Durtonleiter gegenüber, die einfach und klar ist und unter allen Umständen sich consequent gleich bleibt, ist die Molltonleiter nun einmal complicirt und vielfachen Veränderungen unterliegend, weit mehrfacheren als man gewöhnlich annimmt und als mit den Ausdrücken »harmonisch und melodisch« gesagt wird. Diese Verschiedenheiten zu Gunsten der sogenannten harmonischen Tonleiter principiell beseitigen zu wollen, ist ebenso unmöglich als ungereimt, denn es greifen die mannigfaltigsten harmonischen Bedingungen ein, die man freilich dann, wenn es sich blos um einen Lauf vom ersten zum achten Ton handelt, diese also als Ausgangs- und Zielpunkt zu betrachten sind und keinerlei Harmonie in Betracht kommt, nicht zu berücksichtigen hat.

Nehmen wir z. B. die Cmoll-Tonleiter, oder vielmehr blos deren Schritte zwischen dem fünften und achten Ton, um welche sich ja die Differenz einzig dreht, so kommen in der praktischen Musik bei allen Meistern seit Ueberwindung der Kirchentonarten alle folgenden Formen vor:

1. Aufwärts.

2. Abwärts.

Alles dies unter besonderen harmonischen Bedingungen. Niemand wird verständiger Weise schreiben wie 1 a steht:

sondern

sondern

oder auch

sondern

oder auch

oder auch

Man sieht leicht, dass es die drei wesentlichen Accorde: Tonica, Ober- und Unterdominante sind, welche auf die Tonfolge einwirken und die Verschiedenheit ihrer Gestaltung herbeiführen. Man sieht aber auch, dass wenn blos die Tonica in Betracht kommt, die Tonfolge aufwärts und abwärts diejenige ist, welche man die melodische zu nennen beliebt, obwohl die anderen auch nicht weniger melodisch sind.

Der übermässige Secundschritt kann daher vom Componisten mit Recht gewählt werden und ist dann eben so gut ein melodischer als der andere. Dagegen wird kein guter Musiker in Fällen, wo es sich nicht um Absicht handelt, z. B. in Mittelstimmen oder im Bass, denselben schreiben, und kein gründlicher Theoretiker wird es so lehren. Z. B.

Sondern man wird schreiben und lehren:

Da aber ferner alle melodisch gestatteten Töne auch ihre Accordverbindungen haben müssen, so werden das aufsteigende 6 und das absteigende 5 der melodischen Tonleiter auch ihre harmonische Verwerthung finden und folgende Accordverbindungen unter 1 sich nicht durch die unter 2 verdrängen lassen.

Soweit erweisen sich in vielen Fällen die Schritte der melodischen Tonleiter als melodisch unbrauchbar, und ebenso die Schritte der harmonischen Tonleiter als harmonisch unbrauchbar, und man sieht, zu welchen Confusionen die Benennung führen kann.

Für die Lehre des Instrumentalspiels sowie des Gesanges erhellt aber aus dem Obigen, dass dort, wo es sich um einfaches Tonleiterspiel oder Tonleiterübungen handelt, die sogenannte melodische Tonleiter ganz in ihrem Rechte ist; sie durch die harmonische verdrängen wollen ist eine Ungereimtheit, die den Schüler nicht etwa über den wahren Sachverhalt der Molltonart aufzuklären geeignet ist, vielmehr ihn täuscht und irre führt. Die melodische Molltonleiter ist als blosse Tonleiter die primäre Form, die harmonische die secundäre, und in dieser Ordnung gebraucht, ist auch gegen die Lehre der ersteren nichts einzuwenden, sobald bemerkt wird, dass unter gewissen harmonischen Bedingungen auch der übermässige Secundschritt vorkommen kann und daher der Uebung werth ist.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIII.*)

(Arbeiten zum Cismoll-Quartett.) Dass Beethoven während der Conception eines Werkes vielfach Umwandlungen eines durchzuführenden Themas vorgenommen hat, ist etwas Bekanntes. Aber noch wenig bemerkt mag es sein, dass er, nachdem ein Werk der Conception nach fertig und in seinen Grundzügen festgestellt war, einzelne Stellen in Bezug auf Klangwirkung, Stimmenführung, Verbindung der Instrumente u. s. w. wiederholt umgestaltet hat, bevor sie die endgültige Form erhielten. Besonders reich an derartigen Umarbeitungen und Versuchen neuer Gestaltung scheinen einige der letzten Streichquartette zu sein.

Von allen Quartetten macht das Quartett in Cis-moll seiner Form nach am meisten den Eindruck einer Improvisation. Dass es aber der Arbeit nach keine Improvisation ist, das beweisen ausser den zur Conception gehörenden Skizzen auch die Arbeiten, welche zwischen Conception und Reinschrift fallen. Thatsache ist, dass diese Vorarbeiten wenigstens dreimal mehr Raum einnehmen als die Reinschrift, nämlich als die autographe Partitur. Besonders viel und oft umgemodelt sind die letzten Takte der Variationen. Man könnte von den vielen Versuchen, welche mit dieser Stelle vorgenommen wurden, ein kleines Buch zusammenstellen. In den ersten Entwürfen erscheint die Stelle in drei verschiedenen Gestalten:

Von den späteren, hier und da zerstreuten und meistens auf einzelnen losen Blättern und Bogen vorkommenden Umarbeitungen derselben Stelle ist eine ähnliche Anzahl zusammengestellt worden, die wir hier folgen lassen. Die Stellen sind so gut es ging chronologisch geordnet und der Uebersichtlichkeit wegen numerirt.

*) Der vorhergehende Abschnitt in Nr. 8 und 9 ist aus Versehen als »XIII« statt »XII« bezeichnet.

Nr 1. Nr 2.

pp cresc. p

pizz

spätar

Nr 3. Nr 4.

— du Meilleur

pp cresc p pp cresc p

pizz

pizz.

Nr 5. Nr 6

poco cresc. cresc p cresc p

pizz pizz

pizz pizz

pizz. pizz.

Nr 7 Nr 8

meilleur

cresc. p cresc p pp

pizz

pizz

pizz

Nr 9 Nr 90

cresc. p cresc. p

Nr 10 Nr 98

Ueber instructive Angaben musikalischer Classiker,

insbesondere

Bach's »Wohltemperirtes Clavier« von Carl Tausig, und desselben »Chromatische Phantasie« von Hans v. Bülow

Von Carl G. P. Grädener.

(Schluss.)

Zunächst sei Alles und Jegliches eigenem Sichtung und Prüfung eigener tastlustischen Vorbereitung überhaupt eigenen gründlichen Studium überlassen. Ist letzteres relativ vollendet, so folgt Anhörung des Vorbereiteten ohne alle Unterbrechung, aus sich selbst daraus die Beantwortung folgender Fragen zu ermöglichen: Wie fassen Sie der Lernende das Ganze? gewichtiger oder leichter, strenger oder milder, kräftiger oder weicher? wie ist dementsprechend das Tempo, wo im Allgemeinen forte, wo piano, wo staccato, wo legato etc.? — wo sind die Hauptmomente, wo die grösseren und kleineren Einschnitte? wie ist demgemäss Phrasirung und Accentuation beschaffen, wie Stärke und Schwäche und alles zur Dynamik Gehörige auch im Einzelnen zu vertheilen? wie hiernach bezüglich selbst die Abtheilung der Rechten und Linken, nicht schon sogar die Applicatur? — endlich, wie ist in technisch besonders heiklen Stellen der Fingersatz zu nehmen? — Zum dritten und als Hauptsache: Kunstbelehrung, Vergleich verschiedener Auffassungen, verschiedener Stimmung, verschiedener Ausdrucksweise, verschiedener Fingersatzes und endlich — Punkt. Versteht sich, dass auf die grössere oder mindere Begabung, Bildung und Ausbildung des Lernenden ein Ungeheures ankommt, und dass z. B. die Frage, ob mehr von der vorgerückteren ästhetischen Bildung aus die Vollendung des Technischen, ob mehr von der vorgerückteren Technik aus der geistige Vortrag angestrebt werde, in den Vordergrund tritt.

Deswegen eben muss der Kunst-Unterricht ein individueller sein; und nur das ist, was ich — im Gegensatze zum Dressiren — wirklich »Lehren« nenne.*)

Dem Alen wird von vornherein die Spitze abgebrochen durch den kategorischen Imperativ der strengen und absoluten Vorschrift des Tempo (besonders nach dem M. M.)**), des Dynamischen, der Accentuirung, des Fingersatzes. Der Studirende braucht nicht alles nicht selbst zu empfinden, selbst zu denken; es darf es nicht einmal. So soll's gehorsam machen wie es vorgeschrieben, wird zunächst gewissen; wo ers nicht thut, und muss — ein blinder Nachbeter und Nachtreter — sich des eigenen Urtheils ganz begeben. Keine Frage, dass es Vorlagen giebt, die ausschliesslich auf diesen oder jenen speciellen technischen (sonst wohl Vortrags-) Zweck gerichtet sind, z. B. den der Schulung aller, insbesondere schwächerer Finger. Das sind Etüden im engeren Sinne, und da ists weise, eine bestimmte Applicatur, noch weiter — wie es in der Tausig-Ausgabe der Clementi-Gradus geschehen —, ein »Entweder-Oder« des Fingersatzes, auch etwa Tempo und Accente zu notiren. Keine Frage ferner, dass die Applicatur für Geigeninstrumente eine weit einfassendere Bedeutung hat und schon aus diesem Grunde oft unvermeidlich ist.***) keine

*) Schon vom ersten Anfang an — meistens musikalisch — gebe man die ganze musikalische Bildung, je nach dem Standpunkt des Schülers Hand in Hand: Gründlichkeit mit möglichst schärfster Uebersichtlich Technik mit Aesthetik, Können mit Wissen.

**) Com sei gelobt, »dass die italienischen Zeitbestimmungen (dem Metronom aufgegeben) übersetzt viel Vages enthalten« (S. L. Ehlert, Vorrede zu Bach — Tausig.)

***) Theils spielt das »viele Lesen im Ensemblespiel hat oft sehr schwierige Partien hier eine weit ausgeprägtere Rolle als beim Piano (und gerade wo Ensemble auch bei letzterem eintritt, bei schwierigen Accompagnement z. B., lässt man die Hilfe in der Applicatur meist im Stiche); theils aber ist die Klangfarbe viel vom Spiel auf dieser oder

Frage endlich, dass auch bei strengster Vorschrift — und die subjectivste Romantik erheischt ja, wie gesagt, dieselbe mehr oder minder schon vom Autor — erst Gezeit gespielt werden kann und — gelitten. Eben so gewiss indessen, dass auf diese Weise die eigenen Kräfte weniger beansprucht werden, der denkende Geist, die selbständige Urtheilskraft, die lebendige Forschung; und das ist es, worauf es mir hauptsächlich ankommt.

Wohl nun, wenn alles hierauf Bezügliche mit einer leichten Hand in Hand geht, wie sie in dem jüngst bei M. Bahn (T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung) in Berlin erschienenen

»Wohltemperirten Clavier von Seb. Bach
bearbeitet und herausgegeben
von
Carl Tausig«

geübt worden — eine Pietät, welche den Kern der Sache selbst unangetastet lassend, lediglich reproducirend verführt und den Meister selbst in seiner Urgestalt erfasst, ohne ihm Etwas vom Eigenen zu nehmen, von Fremdem aufzubürden. Zwar des Guten ist auch hier — nach dem deutschen Schulprincip der Gängelung! — zu viel geschehen. So würde es bei der Applicatur, dächte ich, doch vollauf genügen, wenn man, wie dies beim Orgelinstrumentspiel üblich, nur das Nothwendigste — bei neuer Lage, mit ein Fingerwechsel, beim Bei-Unter- oder Uebersetzen u. s. w. — notirte, das Selbstverständliche dagegen unbefingert liesse,*) statt der Notenköpfe eben so stets keineswegs zierende oder irgendwie verdeutlichende Ziffern beizufügen, gleichwie auf Landkarten, auf deren einigen unter der Namenmasse oft die Städtezeichen schwinden. So scheint es ferner müssig, bei Fugen, wie die XVIII und XX (bei Tausig) gleich anfangs schon durch entsprechende Pausen sämmtliche Stimmen zu bezeichnen, beispielsweise: u. s. w., statt etwa an einer oder höchstens zweien sich genügen zu lassen und die leichte — wenn nicht leichte, dann wichtigere, ja unentbehrliche — Arbeit des Aufsuchens der Stimmeintritte dem Leser oder Spieler selbst zu überlassen, wie dies in früheren Ausgaben, u. a. der nach Bach'schen Autographen edirten der Leipziger Bachgesellschaft, auch nicht unterlassen ist. Das Uebertheil schmeckt überdies nach ganz unleserlicher Pedanterie und Schulstaub

jener Seite, in dieser oder jener Lage abhängig und beides meist nur durch Fingersatz andeutbar.

*) So in Fuge VII

u. s. w.

statt

u. s. w.

So ferner in Fuge X

5 3

statt

3 4 3 4 5 3 4 5 4 5 4 3 3 5

nebst unzähligen anderen Beispielen durch das ganze Werk

und macht dem Stecher eine völlig unnöthige und gewiss häufig von ihm verwünschte Mühe.*)

In Summa aber: Satz und Stil und Schmuckwerk bleibt unberührt; ja des Herausgebers Pietät geht so weit, dass — L. Ehlert sagt es in der Vorrede — »Verdoppelungen in der Octave, wie sie Czerny an mehreren Stellen seines temperirten Claviers angewandt hat, aus einem Gefühle der Pietät vermieden worden sind« — Verdoppelungen, wie sie, durch die Eigenheit des Orgelpedals nicht nur entschuldbar, sondern an Stellen wie S. 11, 13 (und) vorzüglich aber 88, auch 17 der Bülow-Ausgabe der chromatischen Phantasie desselben Autors sogar zu rechtfertigen wären. »Bitte der Herausgeber — setzt Ehlert hinzu — nie irgendwie für geradezu geboten ... Massenwirkungen zu erzielen, so wäre er in einzelnen Nummern des Werkes leicht an den Rand der Transscription geführt und damit völlig über die eigentliche Peripherie seiner Arbeit hinausgeführt worden.«

Ganz anders — und hier kommen wir auf den Cardinalpunkt — Hans von Bülow in seiner oben erwähnten Bearbeitung der Bach'schen sogenannten Chromatischen Phantasie. — Hier ist nicht mehr die Rede von einem blos leitenden Meisterhand, die uns kundgiebt: so wurde ich gezeigt und technisch den Meister tractiren, um ihm und seinen Intentionen nach Kräften gerecht zu werden; nicht von einem (gesetzt es wäre nöthig) leisen Uebertünchen eines etwa dunkel gewordenen Gemäldes; nicht von dem stets anerkennenswerthen Versuche, Tüchtiges aber Unzugängliches aus früherem Seculo dem jetzigen Jahrhundert zugänglich zu machen. Nein, hier haben wirs mit einer förmlichen Transscription, einer Paraphrase zu thun, einer illustrirenden und commentirenden Uebersetzung eines heimischen Dichterwerks in ein dem Dichter fremdes oder doch nicht angehöriges Idiom, mit dem Ueberführen eines noch vollkommen klaren Bildes mit frischen, lebhafteren vielleicht, aber jedenfalls anderen als den ursprünglichen Farben; mit dem Umarbeiten einer alten wohlerhaltenen Burg aus nacktem Fels und Rohstein zu einem Schloss im Renaissancegeschmack und mit Cement verkleidet. Alles freilich höchst und geistreich und effectmachend, wie Hans von Bülow kühn ist und geistreich und effectmachend. Aber wollen wir denn — frag' ich — an der Composition und durch die Composition Seb. Bach's den geistreichen Bülow kennen lernen? nicht an der Hand des Letzteren vielmehr den grossen Bach selbsteigener Natur? Wie wenn ich eine Schlacht des grossen Friedrich studirte, und mein Führer wollte sagen: »So wenn zwar so und so und so in Massen — gänzlich unmodern. Heut schickt man nicht getrennt in kleinen Defilés die Truppen ... dorthin und umgeht den Feind. Massen sendet man auf Massen, gleich Napoleon dem Grossen, und ordentlich. Wie viele Köpfe da verloren gehen, gleichviel, wird nur die Schlacht gewonnen« — aber — würde ich ihm sagen — ich wollte just die Taktik Friedrich's kennen lernen, nicht Ihre oder die Napoleon's des Ersten.«

Ohne historische Beziehung ist es nun und nimmer

*) Nicht recht begreiflich ist mir, wenn ich doch einmal beim Fragen und Aussetzen bin — in der schon citirten XVIII. Fuge die neben eintretenden Gefährten fortbenutzte und gleich darauf (Takt 3) aus einem Ton mit der Rechten, einstimmende Linke, wo das den Gefährten anhebende Rechte zwar ... im Geleise zeitlichen wäre, nicht recht begreiflich ferner quasi ... der Sechzehnteltheile in der so ... erscheinenden Fugirt-Fuge (Nr. XV) noch weniger fast in Nr. II die obere Bezeichnung des Legato und Staccato

(Czerny lässt sogar durchweg ...) — statt der von mir gedacht ... anderen.

möglich eine wahre Ausbeutung von Kunstdenkmalen der Vergangenheit zu gewinnen; ohne sie würde so manches Echt altdeutsche — eins etwa herb und kalt oder steif anmuthende — Gemälde eines Cranach, Dürer u. s. w. von der Jetztzeit in die Rumpelkammer geworfen werden; es müssen sich denn ein Bülow finden, sie in die malerische Sprache der Gegenwart zu übertragen. — Es ist verkehrt, ein Standbild früherer Epoche seinem Podium zu entnehmen und auf einen modernen Sockel zu stellen; wir müssen steutlich und geistig auf jenes Podium zu treten uns bemühen. Es ist verkehrt — unser heutiges Hammerclavier und seine technischen Errungenschaften den modernen Clavierspieler an die Spitze stellend — die feinen Melismen und Figurationen, die zartfühligen Recitativ-Verschlingungen und Phantasie-Ergötzungen durch willkürliche Verdoppelungen, dynamische und Tempo-Tüfteleien oder andere ziemlich billige Kunststücke zu brillanten Virtuosen-Sätzen oder rollenden Donnerwettern umzugestalten statt angebahnt einem Instrument (Gottlob! hie beiden neigender Tiefen noch immer übrig) und uneins spielt der Organist-Intention des überlegenen Meisters so weit möglich anzupassen.*) Es ist verkehrt, als obersten Grundsatz die Frage hinzustellen: »wie mache ich mit jenem eben Tonstück — und Bach, Scarlatti, Andere gehören ja jetzt einmal in ein ordentliches Modeprogramm — als geistreicher Denker und Virtuos die imposanteste Wirkung auf den Laien und die blasirte Kunst-Aristokratie?« statt an der Frage festzuhalten: »wie leb' ich mich, der Künstler, am treuesten und wahrsten in denselbe hinein und geb es wieder wie möglich wie es gedacht worden — dem Kreis der Künstler und wenn sie's fassen können, auch den Laien.« Verkehrt ist's endlich, »durch ausführliche Notirung« (so sagt die Vorrede) »der in der Phantasie vorkommenden ähnlichen Arpeggiando**) der rathlosen Verlegenheit »leider gutwilliger Dilettanten« — ist denn das des Künstlers Aufgabe? — »ein vermuthlich willkommenes Ende« zu machen, statt mit derselben Vorrede desselben Verfassers (gleich hinterher) der wahre Wort zu sprechen: »Wer nicht zwischen den Zeilen zu lesen vermag, wer nicht über ein gewisses Quantum receptiver Genialität verfügt, wer selbst keine Phantasie hinzubringt, bleibe in respectvoller Entfernung von der »chromatischen Phantasie« abseits stehen« (*Il n'y a que l'esprit qui sent l'esprit*). Ein Wort, dem ich — noch weiter gehend — ein anderes nicht minder wahres hinzufügen möchte nicht schon:

Wer nicht mit bescheidenem Herzen und liebevollster Hingabe (— den blossen darunter auf Pietät: »Der Herausgeber ist sich bewusst, ohne alle subjective Willkür verfahren zu sein« ist noch nicht Pietät selbst —) an das Werk des grossen Meisters zu treten sich bescheiden kann, wer sich zu sehr Feldherrn fühlt, um Adjutantendienste leisten zu können, der bleibe — trotz seines Feldherrn- und grossen musikalischen Talents — nicht minder fern ab stehen. Existiren doch andere Zukunftsmusiker genug, an denen er seine Marschallsfreude gewinnen, seinen Interpretationsdrang auslassen kann. Warum gerade an diesem?

Dem unterschreiben wir und aus voller Ueberzeugung des Vorredners Ausspruch, dass und bloss reinlichen blos correcter Vortrag nur noch »Rudiment« sei, »deutliche Aussprache noch kein verständiges Declamiren, eine rolle Declamation noch nicht empfindungs- und somit eindrucksreichere Beredsamkeit« sei, zur Kunst des Vortrages vielmehr »diese drei Factoren zusammenwirken müssen.« Sagen aber nicht minder berechtigt hinzu, dass die Kunst des vollendeten Vortrags eben so wenig beruhe auf überschwänglichem Pathos des Ausdrucksweise, himmelanstürmender Bravour der Technik, geistreicher Raffinerie der Beredsamkeit!

Wohl weiss ich, dass der Ritter Hans von Bülow meine obigen Expectorationen entweder mit erhabenstem Schweigen über den »recensirenden Schulmeister« oder mit dem ganzen Pelotonfeuer des ihm zu Gebote stehenden Sarkasmus erwidern und gefragt, was man denn einem armen Erdenwurm also tractiren könne, anzurathen wird: »Aber gelacht haben Sie doch?!« — Wohl weiss ich's. Allein was fühl' das mich an. Hab' ich's doch nicht zu thun mit — mir selbst contra Hans von Bülow, vielmehr mit — Hans von Bülow contra Johann Sebastian Bach!

---

*) Was soll denn — frag' ich — jener ewige Wechsel des *ff* zum *Presto* ins *Adagio*, vom *pp* ins *ff* etwa? was jenes vereinzelte, arpeggirende Hinaufsteigen des *Arpeggiando*, das denn doch in seinen oberen Tönen ein unsinnmungsvolles Melodischen wenn auch nur hin und wieder in weiteren höhere Cörden (S. 12)? oder das Hereinbrechen eines Contrastes in die ruhig rollende Bewegung gleich Felsblöcken in den majestätisch rauschenden Strom geschleudert? was? — Terzen, und hin gleich sich wieder hinunterziehende Sextenstarbe (S. 40)? was der lustigen des Lachens durch eine durchaus willkürliche Tonabbiegung unmotivirt abspringende (S. 10); oder nur dem Nachschlage des Trillers fast kläglich abfallende (S. 12) Verdoppelungs-Bass? was endlich der doch nun wenig, ja fast ölglatt einanderstolzierende Doppeltenor (S. 14)? etc. etc. — Ist alles dies durch zu all diese Nothwendigkeit geboten? Ich wüsste nicht! Die Deutlichkeit fordernd? Mehr die Lautmalung ist dehnung bezweckt. Die Wirkung steigernd? Weit mehr, die Poesien des Gefühls beim Horte zerbrechend, seiner Empfindung wie ein Alp auflastend. Die Schönheit des Ganzen erhöhend? Ich behaupte von Allem das Gegentheil und habe einen Gewährsmann für mich, der noch unverbildetes Original ist — Bülow nennt ihn selbst so — »grössten Zukunftsmusikers Johann Sebastian«!

**) Wer würde nicht für die von Bach notirte Accordwendung der von Bülow S. 11 im neuen Takt gegebenen Interpretation die folgende ausjetzt durch einen Machtspruch Eingezeichnete als letztere, weil weniger an den Takt-Stiche gebundene und eben künstlerische vorziehen

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

● **Leipzig** (Concerte, Oper.) —*f*— Das Neujahrconcert im Saale des Gewandhauses pflegte sonst einen mehr oder weniger geistlichen Charakter zu tragen und gab dem Publicum Gelegenheit, einmal eine Bach'sche Cantate oder eine andere grössere Vocalcomposition geistlichen Inhalts zu hören. Beim musikalischen Anfang dieses Jahres mussten wir auf jeden Chorgesang verzichten, doch wurde wenigstens durch die glänzende Orchester-Suite von J. Seb. Bach, welche das Concert eröffnete, und durch die dasselbe beschliessende C moll-Symphonie von Beethoven dem Programm eine gewisse Festlichkeit verliehen. Frau. Therese Schneider, Mitglied unserer Oper, sang eine Arie aus »Der Tod Jesu« von Hasse und die grosse Scene der Julia aus Spontini's »Vestalin«, ohne im Concertsaale denselben Erfolg zu erringen wie auf der Bühne. Die dramatische Lebendigkeit, die Energie des declamatorischen Ausdrucks, welche der Künstlerin zu Gebote stehen, machten sich zwar namentlich in der Recitation vortheilhaft bemerkbar, aber die gewaltsamen Mängel, wie Ungleichheit des Stimmklanges in den verschiedenen Registern, unfertige Tonverbindung, unverständliche Aussprache wurden hier erkennbar fühlbar, wo ohne die Unterstützung von Action und Scenerie der Gesang an sich wirken sollte. Es fanden die sorgfältige Coloraturen der Hasse'schen Arie, sowie die schwierigen Tongänge im Schlusssatze der Scene von Spontini uns sehr unklar und verwaschen zu Gehör. Die eminente Virtuosität des Herrn A. Wilhelmj, des berühmtesten Schülers unseres Concertmeister David, feierte wiederum einen grossen Triumph. Aber als

ANZEIGER.

[9] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 14. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 25 Ngr.

Op. 14. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

- Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- 2. Vom jungen Jörg: »Der junge Jörg einst früh am Morgen«.
- 3. Lustiges Reiterleben: »Hollah, hei! welch lustig Reiterleben«.
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«.
- 5. Das geteilte Hemd: »Am Christnachtabend saur mein jüngstes Schwesterlein«.

Op. 16. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 19. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen (im Freien zu singen). 2 Hefte.

Heft I. Partitur 11 Ngr.

- Nr. 1. »Und wär' ich ein Vöglein« von A. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein füllt mir das Herz hinein« von A. Becker.
- 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's und hörbar kaum klingen ferne Glocken« von A. Becker.
- 4. Liebesleid: »Ach Gott, wie hat es sich gewendet« von A. Becker.
- 5. Lockung: »Ich hör' ein Vöglein singen«.
- 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- 7. Die Rheinischen Schiffleute: »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«.

Heft II. Partitur 10 Ngr.

- Nr. 9. »O wie freu' wir uns« von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker.
- 11. Naseweis: »Die Wasserlilien im Walde« von A. Becker.
- 12. Mausfallen-Sprüchlein: »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
- 13. Am See: »Still lag' ich in den Bergen blau« v. A. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun die Nacht im Walde«, von A. Becker.

Op. 15. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

- Nr. 1. Am Bach: »Rausche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
- 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe« v. B. v. Pfeifen.
- 4. Als ich weg ging: »Du brachst mich fast bis auf den Berg«, von Klaus Groth.
- 5. Schlummre bald: »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 22. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 22 Ngr.

- Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume« von W. Hertz.
- 2. »Wenn etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg.
- 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«. Ungenannter Dichter.
- 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert.
- 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese« von Fr. Rückert.
- 6. »Gieb den Kummer« von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Pechner für vierstimmigen Chor. 6. Partitur 15 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

- Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefügt.«
- 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

---

[10] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 27 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 4 ms. 17½ Ngr. Für Pianoforte à 2 ms. 10 Ngr.

---

[11]

Studien-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel, Op. 60. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 21 Ngr. Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft 1. 2 à 1 Thlr.

Eggchard, Jul., Op. 60. **Douze Etudes** de moyenne difficulté. Cah. 1. 21 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr., Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Op. 50. **Immerwährende Etuden** in Doppelpassagen für den Klavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.

Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

—— **Op. 53. Klavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Uebung beider Hände. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr.

Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

—— **Op. 54. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 2. Zwölf Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 21 Ngr.

Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 2. 1⅓ Thlr.

Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

—— **Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole italienne. 2 Cahiers à 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Op. 87. Erholung und Studium.** Zwölf instruktive Gesangstücke mit leicht fasslichem und bestimmtem Texte. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 24 Ngr.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Rüb, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. Violoncell.

Böckler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkührlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 2 à 1 Thlr. 10 Ngr.

Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applikatur versehen von C. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2—4 à 16½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2 Februar 1870. | Nr. 5. | V Jahrgang.

Inhalt: Beethoveniana XIV — Berichtigung zu Nr. XIII der Beethoveniana. — Bertold's Organum. — Anzeigen und kurze Besprechungen (A Fugal [illegible] Calognano). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XIV

(Beethoven und Weissenbach.*) Alois Weissenbach, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven componirten Cantate »Der glorreiche Augenblick«, reiste im August oder September 1814 von seinem Wohnorte Salzburg nach Wien »aus reiner Lust — wie er sagt — zu schauen die allerhöchsten hervorragenden Häupter alle, die sich hier zusammenfanden, und die Festlichkeiten, die ihnen beim Congress bereitet wurden«. In Wien machte er die persönliche Bekanntschaft Beethoven's, gerade als dieser mit der Composition seiner Cantate beschäftigt war. Weissenbach hat die Erlebnisse und Erinnerungen dieser Reise niedergelegt in einem Buche, welches im Jahre 1816 in Wien herauskam unter dem Titel: »Meine Reise zum Congress. Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weissenbach«. In diesem Buche kommt ein über Beethoven handelnder Abschnitt vor, der der Beachtung und Aufbewahrung werth ist.

Was uns Weissenbach bietet ist nicht geeignet, das Material zu einer Biographie Beethoven's um bisher unbekannte historische Daten erheblich zu vermehren. Weissenbach schreibt auch nicht über Beethoven den Componisten; er schreibt hauptsächlich über Beethoven den Menschen; er schildert seine Persönlichkeit; er giebt, wie es ein mehr charakteristische Züge Beethoven's; [illegible] sind aber Züge, die porträtartig wirken und die uns [illegible] ähnlich so gewiss, ziemlich aus gleicher Zeit stammende Bildnisse Beethoven's erinnern. Wir denken dabei gern an den Kupferstich nach Letronne's Zeichnung aus dem Jahre 1814 und an Schimon's Oelgemälde aus dem Jahre 1819. Wie wir uns nun bei solchen Schilderungen, wo das Aeussere eines Menschen nicht nur so sehr, sondern auch als Ausdruck eines Inneren aufzufassen ist, zu erinnern haben, dass wir dabei angewiesen sind auf das Auffassungsvermögen des Darstellenden und nicht nur bildlich, sondern auch wirklich das Auge eines Anderen brauchen, um selbst zu sehen, so werden wir auch bei dem Verfasser der charakteristischen Züge Beethoven's die Schwächen zu berücksichtigen haben, über welche hinaus das leibliche und geistige menschliche Auge nicht reicht. Um nun einen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus die erwähnte Mittheilung aufzufassen ist, muss hier Einiges zur Biographie und Charakteristik ihres Verfassers eingebracht werden, wobei wir denn so viel als möglich dessen eigene Worte gebrauchen und das oben genannte Buch zu Grunde legen werden.

Alois Weissenbach, geboren 1766 zu Telfs in Ober-Innthal in Tyrol, begann seine Studien in Kläsnerne, widmete sich der Chirurgie und erhielt seine Ausbildung in der medicinisch-chirurgischen Josephs-Akademie, wo unter Andern A. Schmidt (der Arzt Beethoven's, dem das Trio Op. 38 gewidmet ist) sein Lehrer war. Im Jahre 1788 trat er als Unterarzt in die k. k. österreichische Armee, war im Türkenkriege unter Laudon und später im Franzosenkriege bei der Belagerung von Schabatz, bei Belgrad, Novi, Barbir, bei Valenciennes, Mastricht u. s. w. Im Jahre 1804 verliess er als Oberarzt die österreichische Armee und ging nach Salzburg, wo er 1821 als Doctor der Medicin, Professor der Chirurgie und Ober-Wundarzt des St. Johannes-Spitals starb. Nebenher beschäftigte er sich mit schriftstellerischen Arbeiten: namhaft lassen sich machen einige dramatische Werke und eine Anzahl Gedichte, die zum Theil patriotischen Inhalts sind oder dem Gebiet der beschreibenden Poesie angehören. Sehen wir nun, dass Weissenbach bei einem nicht unbewegten Leben wohl in der Lage war, [illegible] Eindrücke in sich aufzunehmen, so können wir auf der anderen Seite doch wahrnehmen, dass er die Scholle, die ihn geboren, nirgends verleugnet. Er ist ein Lobredner der tyrolischen Mundart, hebt die Bedeutsamkeit des Jodlers hervor und spricht mit Vorliebe von der Volkspoesie seines Heimathlandes, von den Passions- und weltlichen Spielen herab bis zu den kurzen Liedern, die man im Salzburgischen Schnaderhüpfel oder Stegreifliedl nennt. Die Erziehung, die den klösterlichen Anstalten ziemlich gleich, die dem herrlichen Stiftern Oesterreichs — sagt er — »haben sich Welt und Kloster wechselseitig nicht aufgehoben, sondern einander ergänzend ein gebildet. Wissenschaft, Literatur und Kunst gewannen neue und [illegible] von den Würden und Gewalten der Kirche; Bibliotheken bereit, und aus dem Gemüthe und Worte des Religiösen, Zierlichkeit der Sitte, der Rede und Geberde hat sich in diese geweihten Hallen geflüchtet. — Und wo fände das beschauliche Leben, das die Wissenschaft in der höchsten Potenz fordert, eine heimathlichere Stätte? Wo der junge Überhaupt das menschliche Gemüth, das sich der Weihe der höheren Bildung hinzugeben bestimmt wird, eine gedeihlichere Abgeschiedenheit von den irdischen Berührungen, als in der Stille dieser Kreuze? Und ich möchte es gerade jetzt in die Welt hinausrufen, und in die hohe Versammlung, welche die umgeworfene Weltkugel wieder auf ihren Ruhepunkt zu stellen zusammentritt, der alte heilige Glaube muss wieder erstehen in dem Menschengeschlechte, wenn es selig werden soll hier und dort.« Geben diese Zeilen

*) In etwas anderer Form mitgetheilt in der Wiener »Presse« vom 18. Februar 1866.

den Gewinn, dass Weissenbach einen der theuersten Güter wahrhaft der deutschen Geschichte kennt, nicht theilhaftig geworden, so geht aus anderen Äusserungen doch hervor, dass er ein starker Patriot war, [illegible] alles fremdländische Wesen und seiner Gesinnung nach ganz der Mann war, den Text zu einer Congress-Cantate zu schreiben. Napoleon nennt er den »Leichenbreiter« den »Weltverderber«. Als der Kaiser von Russland und der König von Preussen (25. September 1814) in Wien einziehen und der Kaiser von Oesterreich ihnen entgegengefährt, gebraucht er: »Die Sonne geht den Genien entgegen.« Weil Staub [illegible] dem sich bewegenden Zug. Mein Blatt ging auch weiter mit als das [illegible]; es war dabei als die sechs Arme, die der Weltball aus dem Blutmeer herausgestreckt haben, die drei Potentaten Europas durch ihren Ring gehen [illegible]. Der [illegible] diesem hehren Augenblick mein Herz [illegible] mit stummem Gebete: Gott der Welt, [illegible] und ihre die Völker alle, die jetzt auf die drei Herzen schauen, die da miteinander schlagen. Alle haben sie ihr Gut und Blut auf diesen Dreiklang gesetzt, [illegible].

Sehen wir nun in Weissenbach einen Mann, der, mit einem lebhaften Gefühl für Natur und Kunst begabt, durch äussere Einflüsse aber in die Schranken einer engherzigen Weltanschauung gebannt ist, und der die unerschütterten Gegensätze, welche ihm das Leben zuführt, mit Zähigkeit festhält und pflegt, so können wir es begreiflich finden, dass wenn er aus seiner ärztlichen Thätigkeit zur Poesie und zu schriftstellerischen Arbeiten flüchtet, er nicht in einem [illegible] Enthusiasmus in eine gewaltsame Ausdrucksweise geräth und schwülstig oder pathetisch wird. Da ist es nun merkwürdig, dass das, was er über Beethoven schreibt, von solchen Eigenschaften ziemlich frei ist und, den meisten anderen Abschnitten seines Buches gegenüber, sich durch grössere Klarheit, durch mehr Ruhe und Objectivität in der Darstellung [illegible]. Es scheint, dass Beethovens Eigenart in Anspruch nahm und dass es ihm ging wie manchen Menschen, die, wenn sie sich selbst überlassen sind, gar leicht dem Verstande den Laufpass geben können, die aber in Gesellschaft oder trifft [illegible] etwas [illegible] Bedeutendes entgegen [illegible] Sollte sich dennoch in den [illegible] folgenden Auszug irgend eine selbstgefällige Geziertheit [illegible], so möge man sie nicht dem Menschen, sondern dem Autor zuschreiben.

Weissenbach hörte (am 19. oder 20. September 1814) im Kärntnerthortheater Beethovens »Fidelio« und schreibt darüber weiter:*)

»Ganz von der Herrlichkeit des schöpferischen Geistes dieser Musik erfüllt, ging ich mit dem festen Entschlusse aus dem Theater nach Hause, nicht von Wien wegzugehen, ohne die persönliche Bekanntschaft eines also ausgezeichneten Menschen gemacht zu haben, und sonderbar genug, als ich nach Hause kam, fand ich Beethovens Besuch-Karte auf dem Tische mit einer herzlichen Einladung, ihn hoffe morgen halber zu nehmen. Und so trank ich den Kaffee mit ihm, und seiner Kurt und Händedruck empfing ich. Ja, ich habe den Saz öffentlich sagen zu [illegible]: Beethoven hat mich mit dem Zutrauen seines Herzens beehrt. Ich weiss nicht, ob diese Blätter je in seine Hände kommen werden; [illegible] wird sie [illegible] und wenn wie viel er auf sich selbst bezieht, wenn er [illegible] dass ein seinen Namen lobend oder tadelnd ausgesprochen. Aber sein Name gehört nicht ihm allein mehr an, er gehört dem Jahrhundert an, und die Nachwelt fordert von der Mitwelt das Bild ihrer Herrlichkeiten. Ich glaube in der Natur meines Gewebten gearbeitet und charakteristische Züge erfasst zu haben.

Beethovens Körper hat eine Gültigkeit und Derbheit, wie sie sonst nicht der Segen ausgezeichneter Geister sind. Aus seinem Antlitze schaut Er heraus. Hat Gall, der Kranioskop, die Provinzen des Geistes auf dem Schädelbogen und Boden richtig aufgenommen, so ist das musikalische Genie an Beethovens Kopf mit den Händen zu greifen.**) Die Rüstigkeit seines Körpers jedoch ist nur seinem Fleische und seinen Knochen eingegossen; sein Nervensystem ist reizbar im höchsten Grade und [illegible] sogar. Wie weh hat es mir oft gethan, in diesem Organismus die Harmonie die Saiten des Geistes so leicht abspringen zu sehen, zu [illegible]. Er hat einmal einen fürchterlichen Typhus bestanden; von dieser Zeit an datirt sich der Verfall seines Nervensystems und wahrscheinlich auch der ihm so peinliche Verfall des Gehörs.**) Oft und lange habe ich darüber mit ihm gesprochen; es ist nicht ein Unglück für ihn als für die Welt. Bedeutsam ist es jedoch, dass er vor der Erkrankung unübertrefflich zart und feinhörig war und dass er noch jetzt noch alles Übellautende schmerzlich empfindet, wahrscheinlich darum, weil er selbst nur der Wohllaut ist. Unbilligen ist die Erklärung dieses hohen Sinnes um somit anderen Sinnes [illegible] für ihn. Die Natur hat ihn scheinbar nur durch zarte und sparsame Fäden mit der Welt in Berührung gesetzt; der Mangel des Gehörs mindert ihn noch mehr, wodurch denn er auch noch mehr auf sich zurückgewiesen und in die Nothwendigkeit gedrängt wird, [illegible] Genius der Kunst von dem hypochondrischen Kreide anheften zu lassen. Sein Charakter entspricht ganz der Herrlichkeit seines Talents. Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Innig schmiegt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht habe ich oft Äusserungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entbehrung lassen, was es liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk, denn es an Zeus, Weben und auch Thränen bringt. Darum ist es mit der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so leicht empfindlich, dass es sich dem nicht [illegible] mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erfahren hat.

*) In dem folgenden Auszuge sind einige Stellen, die nur Abschweifungen sind und nicht zur Sache gehören, weggelassen worden. Aus demselben Grunde konnte das Gedicht an Beethoven nicht gegeben und, was Weissenbach über den aufgeführten Fidelio schreibt, übergangen werden. Als Ersatz und Gegensatz möge hier des Urtheils erwähnt werden, welches Johann Tomaschek, der im Winter 1814 (ziemlich gleichzeitig mit Weissenbach) im Kärntnerthortheater Beethovens »Fidelio« hörte, bei darüber geschrieben und sein Urtheil über 30 Jahre später in der »Libussa« vom Jahre 1845 drucken liessen. Das ... lautet (S. 356): Er nennt sonderbare Sache [illegible] die wohl der Aufbewahrung werth ist. Wenn Beethoven ein Jüngling noch nicht über sich gewacht und sich von jeher [illegible] freigesprochen haben, so würde er der Kunstwelt ein [illegible] Wunder geworden, er hätte im gewissen [illegible] durch die Berufung des Fidelio Vortheile an seinem [illegible] seines früheren Stiles zu geben, wodurch seine Werke [illegible] Urtheile entstanden wären. Er bildet den [illegible] Begriff zwischen dem Kirchenmeister und Fidelio im Genuss der [illegible] im Zeitalter verkommenen Pianisten, was [illegible] gemeint damit er noch aufgeweckt werde [illegible] zu sich gehen muss, gewiss ganz andere aufgebaut.

*) An einer anderen Stelle (S. 169) bemerkt Weissenbach, dass Gall in seinen ersten Vorlesungen über Schädellehre die er in Wien gehalten, Mozarts Schädel vorzeigte, den er Kopf der Nachtigall verglichen habe. »Der bevor machte sich — sagt Weissenbach — das Organ ... nicht bloss weil er es nicht kennte, sondern auch weil [illegible] Die Lerche ist Joseph Haydn. Sie singt nur diese natürlicher und süsser, je näher sie dem Himmel kommt.«

**) Schindler (Biogr. I. 65) berichtet von einer »bedeutenden Krankheit«, welche Beethoven im Jahre 1796 befiel. Dass es ein Typhus war, erfahren wir durch Weissenbach. Das Gehörleiden hatte jedoch schon früher begonnen, denn Beethoven schreibt im Juni 1800 an Wegeler: »Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden.«

müssen. Nichts in der Welt kann einen hohen Rang und Stand bestechen. Ich könnte hier von Beispielen reden, deren Zeuge ich gewesen bin. Diese hohe Reinheit des Gemüths und der mächtige Trieb des Kunstgenius in ihm machen sein Glück oder sein Unglück aus. Ich brauche wohl nicht zu bemerken, dass das Geld keinen anderen Werth für ihn hat, als den der Nothwendigkeit. Nie weiss er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein oder reich werden, umgäb' ihn nur ein Aug' und ein Herz, das behend mit ihm sähe und redlich mit ihm theilte. So aber, ihn also [illegible] vor der Welt [illegible] und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösem Streichen preis. Er hat mit seinem Loos durch bittere Erfahrungen hindurch müssen, aber so sehr ist seine Natur abgewandt von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorge ledig, dass er in alle Tiefe derselben wie ein Kind ungleich und unbefangen hineinblickt.

Dieses Gemüth hat jedoch nicht weniger Tiefe als Kindlichkeit. Seine Ansichten von dem Wesen, den Formen, den Gesetzen der Musik, ihren Beziehungen zu der Dichtkunst, zum Herzen [illegible] haben nicht weniger das Gepräge der Originalität als seine Tonwerke [1]. Sie sind bei ihm im weitesten Sinne eingeborne Ideen, nicht angelesene Aphorismen. Ich erinnere dass Goethe, dessen persönliche Bekanntschaft er in Karlsbad (Teplitz?) machte, ihn nach dieser Seite schätzen gelernt hat.

In Hinsicht auf die Stände der Lust ist er unbefleckt, dass er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Stadt und Residenzstadt zurufen kann. Seine sogenannte Wohlsitte hat man als roh ausgeschrieen, wahrscheinlich darum, weil er seinen Besuch nicht beim Tanzmeister gehabt und ihn nicht den Grossen in die Vorzimmer schickt, und — er muss will der er ist. — Uebrigens wird es wohl auf die Nachwelt kommen, dass diesen Meister die Zeit erkannt und die Besten geehrt haben. Ich nenne unter andern seinen Schüler, der für alle gelten mag, Erzherzog Rudolph von Oesterreich. Immer spricht Beethoven diesen Namen mit kindlicher Verehrung, wie keinen anderen aus. — Von den Grossen, in deren Kreisen er in früheren Jahren mehr gewesen, nehme er einen Vertrauten in seine Zurückgezogenheit auf: den Grafen Lichnowsky (Moritz Graf Lichnowsky), einen Mann in der edelsten Bedeutung. Sie lieben sich und erwärmen sich beide an dem unvergänglichen Busen der Kunst.

Seine Lebensweise, insofern dabei auf die Eintheilung der Tagesstunden, an die Abfertigung der Bedürfnisse und Geschäfte gedacht wird, ist allerdings etwas regellos. Von der Zeit scheint er kaum eine andere Notiz zu nehmen, als die ihm die Sonne oder die Sterne ankünden. Diese Regellosigkeit erreicht den höchsten Grad in der Zeit der Production. Da ist er oft mehrere Tage abwesend vom Hause, ohne dass man weiss, wohin er gegangen. Ich schrieb ihm bei solcher Gelegenheit folgenden Lauf auf die Thüre:

> Wo ist er, sagt mir, hingegangen,
> Der Meister hoher Tön' und Lieder?
> Die Thür ist zu drei Tage schon,
> Ich höre mehr der [illegible] Ton.
> Den sonst die Ritterstunden [illegible],
> Er ist nicht hier [illegible] davon.
> Den Sanges ruf' ich auf und nieder:
> Wo ist der Meister hin der Lieder?
> Schon drei mal [illegible] ich umsfragen:
> Wo ist er hin? Wann kommt er wieder?
> Ach! ist er zu den Sternen hin
> In's Reich der ewigen Harmonien?
> [illegible] wohin mir das zu sagen
> [illegible] nicht bewusst um ihn
> Er geht fort, und kehrt wieder
> Und bringet seine Tön' und Lieder.
> Wo ist das schöne Land gelegen? [illegible]

---

[1] Gewiss war zwischen Beethoven und Weissenbach die Rede über den Text zum »Glorreichen Augenblick«. Schindler, der Angelegenheit [illegible] erzählt (I. [illegible] 1. 401), dass Beethoven den Entwurf dieser Cantate in [illegible] seiner [illegible] gelassen, weil die Verständlichkeit schwerfälliger einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber (Beethoven) im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der Letztere aber nur die Verse »verbessert« hatte, ward das Gedicht dem Carl Bernard zu gänzlicher Ueberarbeitung gegeben.

Berichtigung zu Nr. XIII der Beethoveniana

Im Schlussartikel seiner trefflichen Beethoveniana rügt Nottebohm (Allg. Musikal. Ztg. V. Nr. 5 p. 46 Note) einen angeblichen Druckfehler der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur des »Fidelio«. In der Arie der Marcelline soll nach Nottebohm's Bemerkung nicht

glück — lich — sondern

lauten. Ich bin jedoch in der Lage der die Sicht gleich der gesammten Partitur in diesem und anderen Fällen [illegible] zu einem Zeugnisse geltend zu machen. Ich besitze nämlich aus der Nachlassverlosung des »Fidelio« Partiturabschriften mit Beethoven's eigenhändigen Abänderungen, Vortragszeichen, Correcturen u. s. w., darunter auch die jener Arie. Die in Rede stehende Stelle war in dieser Copie so geschrieben, wie sie Nottebohm als richtig bezeichnet, nur mit dem Unterschiede, dass die Corona nicht über dem ersten Viertel des Taktes, sondern über dem ersten Sechzehntel des zweiten Viertels stand. Beethoven aber radirte die Corona weg, änderte die Notenköpfe des zweiten Viertels so, wie sie in der von Nottebohm beanstandeten Fassung vorkommen, und zog die Corona über den ganzen Takt. In der Breitkopf und Härtel'schen Partitur steht die Corona nur über dem [illegible] jene genau mit der Beethoven'schen Correctur überein. Es wäre interessant zu erfahren, woher die von Nottebohm gerügte Fassung der ganzen Stelle in die Breitkopf und Härtel'sche Partitur aufgenommen worden, [illegible] da in der That wenigstens alle mir bisher bekannt gewordenen Drucke das [illegible] Nottebohm als richtig bezeichnet und Beethoven ursprünglich vermuthlich geschrieben hatte und wie sie unzweifelhaft gewöhnlicher klingt, enthalten.

Grätz. — Dr. F. Bischoff.

Hucbald's Organum

ist seit längerer Zeit schon ein Stein des Anstosses und Aergernisses gewesen. Wenn die Sache auf der einen Theil unserer älteren Kunsthistorie beruht, noch nicht völlig zum Austrag gebracht ist, so mag es erlaubt sein, den von ihm Theilnehmenden den heutigen Stand vor Augen zu stellen. Es handelt sich um die sonderbare Zusammenstellung mehrerer Stimmen, die man als erste Spur in Uebung der Harmonie (oder Contrapunktes) in Gerbert Scriptores Ecclesiastici I. [illegible] verzeichnet findet:

Organum. Principalis

Tu Patris sempiternus es filius.

Organum. Principalis

Diese Zusammenklänge sind unseren Ohren theilweise auch schon dem späteren Mittelalter so unerhört erschienen, dass man fragte, ob es menschenmöglich sei dergleichen zu singen oder gar anzuhören. Kiesewetter erzählt, es sei ein engerer Kreis geschulter Sänger unmöglich gewesen, die verrufene Stelle vorzutragen. W. H. Riehl steigert das Entsetzen durch die Behauptung (A. Allg. Zeitung 1856 Beilage S. 467), es würden sogar wohlerzogene Hunde unserer aufgeklärten Säculi jene mönchische Erfindung nur mit unzähligem Geheule begrüssen. Unsere menschlichen Zeitgenossen sind nicht alle so empfindlich; hätten wir doch selbst auf

einem Wesendamptschiff eine führende Trompeter-Horde auf freiheitlichen Verlangen die Marseillaise anstimmen und dabei ein Hucbald'sches Organum in optima forma aufführen, ohne dass die [illegible] Zuhörer etwas Anderes hörten als Beifall — wo wer die siebente Zeile alle terrarum quoque dann vor ... wo das tiefste des Tyrannhasser Trombone Basso des Höchsten — im Discant — mit reinen Quinten secundirte, allerdings aus dem Begriffe entsprungen und im contrappunto alla mente! — Auch A. B. Marx, der für manches Ungewöhnliche philosophischen Trost wusste, liess in der Compositionslehre Buch I Abth. VII Anhang 2 ähnlichen Gebilden Gnade widerfahren.

Man hat das alte Organum auch wohl mit den modernen Orgel-Mixturen (welche zu jeder angeschlagenen Orgeltaste deren ganzen Dur-Accord oder auch blos deren Quinte mitklingen lassen) entschuldigen oder erläutern wollen. Treffend wäre der Vergleich, wenn man die Mixtur (wohl d. h. ohne andere Register) spielte — wo dann sicherlich auch die Neu-Hucbaldschen [illegible] entstehen würden. Aber auch die mit anderen Stimmen gemischte (gedeckte) Mixtur dann übel angewandt, eben so widrig klingen wie die nackte, wenn man statt des richtigen Verhältnisses 1 : 3 oder noch besser 1 : 6 das übertragene 2 : 3 zieht, verschiebt, z. B. CG in gleicher Tonstärke zusammen hören lässt, statt Cg oder Cg^1 — ein eine ... acustische Festhaube vorzustellen, was leider noch heute nicht ganz beispiellos ist — vielleicht um zu beweisen, dass die Menschenlieder allzeit Spuren der Urzeit an sich tragen.

Handelt es sich aber bei dieser Frage um natürliches oder gebildetes Gehör, um Einfalt oder Gelehrsamkeit? Es handelt sich um nichts als um Gewissheit der Ueberlieferung, correct das Was, dann das Wie. Erstlich ist der Grundtext zu ... die über dessen besseres oder verborgeneres Sinn zu urtheilen. Diesem Gange der Wissenschaft haben wir zu folgen, wenn wir nicht unser Gedicht an die Stelle des alten Dichters setzen wollen.

Oscar Paul hat der Sache helfen wollen durch Kritik und Deutung, ... indem er eine neuentdeckte Handschrift des Hucbald zu Hülfe nahm, ... indem er die bekannten Textworte anders als gewöhnlich deutete. Dem entgegnete Heinrich Bellermann, die Paul'sche Behauptung sei keineswegs erwiesen. Hierüber erhob sich ein Streit, dessen persönliche Erregung endlich in der Frage gipfelte, welcher der beiden Streiter der glaubwürdigere Lateiner sei. Hiervon vorläufig abgesehen, wiederholen wir den Inhalt der Polemik.

Zuerst in der Allg. Mus. Zeitung 1863 S. 517 berichtete O. Paul, er se in Cöln ein Manuscript von dem berühmten Tractatus Hucbald's aufgefunden, welches wenigstens den Doppelumfang von Gerbert's Ausgabe enthalte. In diesem Cölner Manuscript finde von dem verrufenen Quintenorganum keine Spur. Übrigens bedeute Organum Begleitstimme zu der Grundstimme (vox principalis), jene sei nicht als gleichzeitig tönende, sondern als nachahmende Stimme zu verstehen, gleichwie der Gefährte zum Führer in der späteren Fugenkunst.

Dem Organum Begleitstimme sei bei die gangbare Deutung, dass dieses Englische Nachahmen bedeute, ist irgend erwiesen. Die alten Theoretiker umschreiben es verschiedentlich, aber im Sinne gleichbedeutend mit Symphonia Zusammenklang. Es ist ein Zeichen der werdenden Wissenschaft, wenn die Namen schwanken zwischen Begriff und Beschreibung, ... eine stetige Definition ... wird, zumal in jenem Zeitalter, welches strebte auf dem ursprünglichen Verstande so des Abendlandes einen eigenthümlichen neuen Lehre zu erbauen. Dennoch sind auch mehrere Menschenalter nachher Gebiete ... sich die innerlich einigen; im äusseren Wort verschwinden Uebertragungen des entweideutigen Symphonia, Concentus Concordia Consonantia Convenientia. Boetius hat auch Consonantia (Mus. I. 1d. ed. Friedlein 189, 10). — Symphonia ist bei den Griechen nicht wie Symphonia eindeutig, sondern zweideutig, bald damit es wie wir Dissonanz nennen, bald Gegengesang lateinisch übersetzt dissonantia ... dechant.

Hucbald's ... uns vorgehen nebenbeiläufig doch seine Erklärungen zweien auch gewählte Redeweise deutet hier ganz unzweideutig: »Symphonia est vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus« u. s. w. — Symphonia ist ein gleichzeitig mit einander verbundener Stimmen lieblichen Zusammenklang — Deren sind dreifache: Quarte*), Quinte, Octave, ... aus den einfachen bildet man zusammengesetzte: Undecime, Duodecime, Doppeloctave. — Dann zum Organum verschreitend fährt er weiter: »Nunc id, quod proprie Symphoniae dicuntur, id est qualiter diaphonia vocum sese invicem canendo habeant prosequamur. Haec namque est quam Diaphoniam Cantilenam vel assuete Organum vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono. ... In exemplis per diatessaron organici melli ponatur exemplum utpote et ad subjectam descriptionem duabus unis interposita quarte loco in unum canendo una vox respondeat sic. — Nun wollen wir den, was im eigentlichen [eigenthümlichen, engeren**)] Sinne Symphonia heisst, das ist: Wie sich die Stimmen im Wechselgesange verhalten, weiter verfolgen. Das ists nämlich, was wir Diaphonie Cantilene [diaphonischen Gesang] oder gewöhnlich Organum nennen. Diaphonie heisst sie aber, weil sie nicht in gleichförmigem Gesange besteht, sondern in einträchtig verschiedenem Zusammenklang ... Nun ... zunächst ein Beispiel des Quarten-Organum gegeben, nämlich wenn nach dem hier unterzeichneten Bilde am vierten Orte, d. h. quartweise, die eine Stimme der anderen antwortet [d. h. entspricht, wie auch in Notker'schen Fragment bei Gerbert und hodan ... respondere richtig übersetzt wird]. In gendermaassen [Gerb. I. 168].

hier folgt das bei uns im Anfang verzeichnete Stück, zuerst mit Weglassung unserer Unter- und Oberstimme zweistimmig in Quarten gesungen, dann auf der folgenden Seite (166) mit Hinzutreten der beiden anderen Stimmen als Quadruplum oder doppelzweistimmiges Organum mit Quarten, Quinten und Octaven.

Diesen Thatbestand, der uns freilich unbequem ist und widrig erscheint, müssen wir gleichwohl festhalten, bis das Gegentheil erwiesen ist. Erwünscht wäre daher gewesen, wenn Oscar Paul anstatt wenig... tabellarische Tabellen darin die Niederrhein. M.-Ztg. 1863 S. 347 Erwähnung thut seine neuen Lehrsätze entweder dort oder anderswo zugleich positiv gegeben und bewiesen hätte. Die Antwort dazu erfolgte allerdings in den Wiener Recensionen 1865 S. 391, wo folgende Sätze aufgestellt werden:

a) »Man hat auf Treu und Glauben angenommen, dass consonantia harmonischen Zusammenklang bedeute, anstatt melodische Folge.

b) Canere concorditer hat man fälschlich Zugleichsingen übersetzt, statt dass es heissen muss: Auf einerlei Art singen [illegible] (ac modum) canere. Zugleich singen heisst: simul canere.

c) Commixtio vocum bedeutet häufig nicht Mischung harmonischer, sondern melodischer Stimmen.«

Darauf ist zu erwidern: a) Consonantia heisst durchgehends

*) Dass hier unter den stillenden ersten Consonanzen die Quarte genannt, die Terz und Sexte nicht genannt wird, ist eine Besonderheit der älteren Theorie. Deren Erläuterung unserer Frage nicht angeht. Gelbst aber weil die ... nicht durch ... Einheit, Zweiheit und Dreiheit.

**) Ähnlich wird von Späteren unterschieden: Symphonia propria und propria ... der reinen allgemein üblichen und das besondere, eigenthümliche.

dasselbe was unsere Consonanz. Dass es bei sich wandelnder Terminologie mit stets erwandten Wörtern wechselt, ist nicht auffallend. Ein Beispiel davon, dass es melodische Folge bedeute, ist uns nicht bekannt. Als Ungewöhnliches musste es doch besonders belegt sein. [illegible] In [illegible] was im Vorigen als Ungewöhnliches besonders bewiesen sein [illegible] gemein grammatischem [illegible] doch von vielen [illegible] Lateinern immer so verstanden ist, und da man in [illegible] Sinne sagt [illegible] — Hucbald selbst aber erklärt seine eigenen Worte (G. 1. 168ª), [illegible] »Sit ergo [illegible] pluribus [illegible] distanti et concordi [illegible] [illegible] zwei oder mehreren Stimmen [illegible] ernsthaften Ernst wird sich aus dieser Mischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang ergeben« — [illegible] Commixtio [illegible] ist Übersetzung der [illegible] Mischung der Stimmen, die dem Ohre wohl thut, deren Gegentheil die diaphonia [illegible] Unvermischbarkeit — ausführlicher [illegible] Unmischbarkeit, Unverträglichkeit der Klänge, die nicht [illegible] sich zu vermischen, sondern zu verwirren. — Von den [illegible] Commixtio melodisch verbundener [illegible] giebt der Verfasser nicht Einen.

Gegründet dagegen ist, dass [illegible] bedeuten kann, [illegible] behaupten, an der Stelle treten — nur finden wir kaum [illegible] in Hucbald, wo diese Redensart gebraucht wäre. — Gerbert [illegible] Script. 2. 21ª scheint die O. Paul'sche [illegible] W. Rec. 1865, 361ª günstiger als alle übrigen, denn wirklich ist die nächstliegende Uebersetzung Aufheben und Nachfolgen gleich wie bei der canonischen Fuge. Aber wer die Stelle aufmerksam durchliest, wird wiederum aus den umstehenden Worten [illegible] Einem [illegible] zwei Worten) den Sinn deutlich heraus lesen, dass die Grundstimme mit der ihr nachgebildeten [illegible] zusammen gesetzt sei: »Haec figura continet procedentes [illegible] Subsequentes organizando per distantiam [illegible]« Dieses Notenbeispiel enthält die vorangehenden Stimmen (Töne, wie Tor auch bei Marx heisst), die nachfolgenden organisirten (harmonisirten, harmonisch anklingend) durch Quarten [illegible] — Ante und Post wird öfters statt Höhe und Tiefe gesagt, z. B. Marx [illegible] vergl. Coussemaker Script. II S. 464ª und Bellermann Allg. Mus. Ztg. 1868 S. 244ª. In ähnlichem Sinne [illegible] Gerb. (Gf. 4. 21ª) Subsequentes [illegible] darf nie [illegible] wenn nicht Cantus der Vorgänger des Discantus oder Tenor, [illegible] Töne hat.

Ausserdem nennt Guido noch die Hucbald'schen Sätze [illegible] copulationes — angenommene Tonverbindungen. [illegible] giebt er die wichtige Beschränkung, dass der Schluss mit einer über dem Basse stehenden Quarte stattfinden dürfe, [illegible] in [illegible] gleichem Sinn lehrt Joh. de Muris 7. [illegible], wie Bellermann in seiner Abhandlung über die Franconischen Consonanzen besonders hervorhebt, Allg. Mus. Ztg. 1868 [illegible]

Wenn nun fernere Franco v. Cöln (Gerb. 3. Franco 2) mit klaren Worten discantus und Organum beides als diversarum [illegible] nennt, und wenn endlich sogar Joh. de Muris jenes Hucbald'sche Organum [illegible] nennt (Coussemaker Scriptores 2. 304), [illegible] doch [illegible] die Worte consentus, diaphonia, organum, discantus in sämmtlichen mittelalterlichen Musikern sich umkehren sollen, [illegible] Gerbert'schen Hucbald stehen bleiben mögen wie [illegible] oder nicht. Woran verschlägt es dabei, ob Hucbald den Boetius richtig verstanden und benutzt habe, weil bei Boetius zwar [illegible] Wiederbringung der alexandrinischen Consonanzlehre stattfindet, aber kein Beispiel eines mehrstimmigen Satzes.

Dass nun dieser Hucbald'sche Quintgesang einst vorhanden gewesen und geübt ist, scheint [illegible] Dass es mehr theoretische Vorübung, etwa didaktischer Grundriss zur Einübung der [illegible] gewesen, als öffentlich darzustellendes Kunstwerk, hatten wir allerdings für eine [illegible] und [illegible] Vermuthung. — Dass O. Paul, in der W. Rec. [illegible] manches Dunkle aufgehellt hat, ist anzuerkennen; ein volles Bild der Lehre, wie es dort und öfters versprochen wird, [illegible] über den Beweis für den ungehinderten Hucbald und die Widerlegung der entgegenstehenden Zeugen, das alles müssen wir noch erwarten. Diesen Mangel zu beklagen hat jeder das Recht, dem an Feststellung unserer Kunsthistorie gelegen ist.

Es ist an den alten Theoretikern noch viel zu lernen, da [illegible] auch dem besten Lateiner, sei er [illegible] oder ecclesiastisch gebildet. Nicht [illegible] wird das beste Autoritäts-Zeugniss — dessen sich Schreiber dieses leider nicht berühmen kann — darüber Ausdruck geben, was [illegible] im Stande sei, diese wunderlichen Heiligen gründlich zu verstehen. — Ein [illegible] Material wird [illegible] historische Kenntniss der deutschen Sprache [illegible], wenn Einer [illegible] Tractatus de [illegible] (Gerb. 1. [illegible]) [illegible] würde. [illegible] Clausula [illegible] Mühe — und hätte er auch das [illegible] richtigen Uebersetzung erkannt als [illegible] — auf das Wort [illegible] hat sich von den Musikhistorikern noch keiner gewagt, sogar unser [illegible] Interpunktion folgt dem alten Gerbert [illegible] in der Uebersetzung [illegible] W. Rec. 1865. 247ª — im Andern hat gar übersetzt [illegible], während Notker doch [illegible] deutlich spricht »In Gesange [illegible] sieben Stufen, die achte ist der ersten gleich, daher sind [illegible] sieben [illegible] (sieben [illegible] — so und an der Lyre und an der Rota je sieben Saiten, und die sieben sind gleich gestimmt. — Wenden, Stimmen zu wenden, heisst [illegible] um den Wirbel drehen. [illegible] intendere [illegible] wäre die streng althochdeutsche Form — wie sich beider [illegible] Grammatik verhalte, wäre wiederum eine Autoritäts-Frage.

Wir müssen aus dieser Verhandlung [illegible] dreht sich die Sache weniger um die legitim begründete Latinität des Streitenden, als darum: Wer das Gegebene [illegible] und [illegible] nachgeprüft hat. Wessen Ergebnisse demnach den Vorzug [illegible] Begründung in sich tragen, [illegible] selbst entscheiden; wir [illegible] das [illegible] Wort zu sprechen, bevor O. Paul das Versprechen bezüglich des berüchtigten Hucbald vollständig gelöst hat. [illegible] doch immer darauf [illegible] Latein am ersten zu Ende geht, und wer den letzten Thaler in der Tasche hat.

E. Krüger.

Anzeigen und Beurtheilungen.

A Vogel from the Colosseum. By [illegible] Bottom [illegible] Boston, Little, Brown & Co. 1869. 46 S. kl. 8.

Eins zieht das Andere nach sich. Der durch Gilmore veranstaltete [illegible] bei Gelegenheit des Festes der [illegible] Friedensfeier hat [illegible] Amerikanern das gegeben was [illegible] Gedanken über Musik. So wenigstens [illegible] Verfasser [illegible] Licht [illegible] »Das Colosseum ist gefallen, aber nicht ohne seinen Zweck erfüllt zu haben« — beginnt er. »Der Success —

so wenig erwartet von denen, die bisher unsere höchsten musikalischen. An Zerstörer waren sich hiem Unternehmen eine offene und heftige Opposition entgegenzusetzen — selbst uns untergeordet, die Ursachen dieses Misserfolges zu forschen und uns zu fragen, wieweit wir dadurch berechtigt sein mögen, unsere bisherige musikalische Richtung zu ändern, um das jenige Resultat zu erlangen, welches angeblich Alle anstreben — nämlich aus uns ein wirklich musikalisches Volk zu machen.

Demnach sich die ein solches eben noch nicht vergleichen mit einigen anderen Nationen, können wir uns kein musikalisches Volk nennen. Wie sind Bürger eines einem Lande Pionier der Civilisation, h. h. ihrer eigenen Civilisation (bei der die Seile eine grosse Rolle spielt), kann für uns brauchen sie nicht so pionieren. Unser »Fagott« hat uns unbedingt politische Gemeinplätze als wie alle erhielt ganz Yankee's, sich sie es unternehmen über einen Gegenstand aus dem Gebiete der schönen Künste ihre Ansichten kundmachen. Dies ist ein unfreiwilliger aber zugleich der stärkste Beweis, dass der natürliche Zugang zu den Künsten ihnen verschlossen ist und sie nur seitwärts wie aber eine hohe Mauer hindurchsehen und kritisiren.

Und welches ist nun der eigentliche musikalische Inhalt dieser Epistel? Ein Anathem gegen deutsche Musik und Musiker! Alles was von musikalischen Concerten in Boston und anderswo in der Union zu Stande gebracht wird, rührt von Deutschen her und wird zu einem grossen Theile von ihnen ausgeführt. Sie haben in Amerika die Rolle, welche den Griechen unter den Römern zu Italien zufiel. »Fagott« meint nun von diesen sogenannten classischen Concerten von Bach und Beethoven, welche nur dem Geschmacke seiner Meinung Clique mit einem frechen Kerne entsprechen. »Wenn wir weiter nichts sind, als eine Provinz, eine Satrapie von Norddeutschland, dann lasst unseren ersten Schritt eine abermalige Unabhängigkeitserklärung sein. Wenn ein unfehlbarer Papst uns regiert durch seine Cardinal in partibus infidelium, und durch die viele propria uns so singen und spielt ungenommen in einer fremden Sprache, dann lasst uns in Gottes Namen eine neue Reformation haben, und es ist uns schon recht. Herr Gilmore, wenn Sie unser Lotto sein wollen!« Es gibt kein guten »Fagott«, wie Shakespeare Juniker Tobias mit Morgen durch dem Rausche — und allem ihm auf, und diese magnanimen Gedanken richtet er nun gegen Diejenigen, welche im weiten Gebiete der Union allein ein Instrument rein stimmen und Gehör vom Gesang wirklich unterscheiden können.

Aber er weiss den Deutschen doch auch etwas Gutes nachzusagen. Und bloss wäre dann sie sich Wie gelesen zur Ehren der sogenannten grossen Meister. Er gibt so viel mehr machen wie Engländer und ihre amerikanischen Nachbeter, nämlich aus Händel. »Aber für ihre Deutschen ist unsere Dingen so aktivisch doch — ruft er seinen jüdischen Chorus vom —« so nahmt sie auch in den zum Muster wie ein 2. den Musikalischen beholfen und stellt ihn zur Ansicht als Vorbild eines der Hauptkonzert der Bostoner Musik. Zornig, ist uns solcher Nachbeterei, homo: Gleichmäßigkeitensinne aus dem Leipziger Gewandhaus stammt und für Händel hatten Beruf hat während die Bostoner Händel-Haydn-Society doch basst wenigstens noch immer zu Meinen nach eigen Effect-Chören festhält. Wenn nun solche »Fagott«-Stimmen selbst in Boston laut werden können, so ist dies in erster Reihe verschuldet durch die Einseitigkeit der Deutschen, die mit ihren neuen »Classikern« Bach, Beethoven etc. nur unmündige Kinder zu tränken meinen, während doch ihr Streben darauf gerichtet sein sollte, hie schon vor 70—80 Jahren hauptsächlich durch Händels und Haydns Musik gelegten Keime wahrer musikalischer Cultur naturgemäss weiter zu entwickeln. Nur dann können sie dort bauend eine musikalische Macht werden, und das amerikanische Volk mit ihnen.

Was »Fagott« will, wird man sich leicht sagen können und ist kaum der Mühe werth zu sagen. Er will Neger Gesänge, Nationalmelodien, »der mit einigem Verstand und gutem Geschmacke begabten Yankee, und Offenbach's Aepfel soll man nicht mehr gierig im Verborgenen verschlingen, sondern offen im freien Markte. Er will, sagt er, meinem Volke erst die Fibel geben, bevor es die Classiker liest. Obgleich ist nach seiner Ansicht die Fibel im Sachen nach der Fibel ist er in die Bardisch Literatur gerathen. Guten »Fagott« lebe wohl!

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Am Sonnabend den 21. Januar gab Herr Rudolph Succo, Organist an der neu erbauten Thomaskirche zu Berlin, ein Orgelconcert vor einem eingeladenen Publicum. Dieses Concert hatte den Zweck, die Zuhörerschaft mit der vorzüglich schönen und wohlklingenden, zweiundfünfzig klingende Stimmen umfassenden Orgel bekannt zu machen, welche von W. Sauer in Frankfurt a. O. nach Groll's und Succo's Disposition erbaut ist. Die Orgel zeichnet sich durch ihre grosse Kraft, acht- und sechzehnfüssiger Grundstimmen aus, während die Mixturen und die schreienden kleinen Pfeifen nur in Masse so weit es zur Schärfung und Färbung des Tones nöthig ist, angewendet sind. Hierdurch hat das Werk einen vollen, runden, voller werdenden Klang erhalten. Eine Orgel nimmt die Stimme mit der Zeit des Orgelbaus, die an einem in die Kirche ragenden, auch an der Seite des Orgelchores stehenden Spieltisch angebracht ist, was für den Spielenden angenehm ist, wenn er einen Chor oder einen Sänger zu begleiten hat, äusserst angenehm und bequem ist. Trotz dieser Einrichtung, durch welche die Tasten stets auf dem Instrument selbst erfolgt, ist die Spielart überraschend leicht und bequem. Wir lassen hier die Disposition der ganzen Orgel, wie sie das Programm des ausgegebenen Concert-Programms giebt, folgen, um weiterer Auslassungen enthoben, da Herr Succo schon früher versprochen hat, so bei einer genauen Beschreibung des Werks in dieser Zeitung mitzutheilen.

Disposition der Orgel.

1. Hauptwerk.

1 Principal 16'
2 Bordun 16'
3 Principal 8'
4 Gambe 8'
5 Flûte harmonique 8'
6 Rohrflöte 8'
7 Octave 4'
8 Gemshorn 4'
9 Rauschquinte 2⅔ und 2'
10 Terz 1⅗'
11 Fagott 16'
12 Trompete 8'
13 Trompete 4'
14 Mixtur 3—5 fach
15 Cornett 3fach 8'

2. Oberwerk.

16 Bordun 16'
17 Principal 8'
18 Salicional 8'
19 Gedact 8'
20 Octave 4'
21 Flûte octaviante 4'
22 Octave 2'
23 Nassard 2⅔'
24 Trompete 8'
25 Clarinett 8' (durchschlagend)
26 Vox humana 8'

3. Schwellwerk.

27 Quintatön 16'
28 Principal 8'
29 Gedact 8'
30 Viole d'amour 8'
31 Flûte harmonique 8'
32 Voix céleste 8'
33 Flauto traverso 4'
34 Fugara 4'
35 Basson 16'
36 Oboe 8'

4. Echowerk.

37 Principal 8'
38 Gedact 8'
39 Octave 4'
40 Gedactflöte 4'

5. Pedal.

41 Violon 32'
42 Principal 16'
43 Violon 16'
44 Subbass 16'
45 Principal 8'
46 Violoncello 8'
47 Bassflöte 8'
48 Octave 4'
49 Nassard 10⅔'
50 Posaune 16'
51 Trompete 8'
52 Clairon 4'

Dazu 1 Koppeln, 1 Collectiv-Züge und 1 Crescendo-Tritt.

Das Concert begann mit einer freien Phantasie des Organisten, welche wohl über eine halbe Stunde dauerte, aber die Zuhörer gespannt fesselte. Da Herr Succo, in unerschöpflichem Registrirungen des Werkes anwendend, in höchst gewandter Weise zeigte, welche Nüance ausgegangen Crescendos, Decrescendos, kleines, leises hervortreten Klangfarben aller Art auf dem Instrumente hervorgebracht und künstlerisch zu verwenden sind. Nach dieser Vortrag interessanter Einleitung trug er mit gewohnter Virtuosität einige Bach'sche und eigene ebensolche Compositionen vor, zwischen denen Frl. Kuhnle, die Tochter des rühmlichst bekannten Gesanglehrers am kgl. Domchor, eine

ANZEIGER.

[10]

Neue Musikalien

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., **Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 1 in G dur 10 Ngr. Nr. 2 in D moll 15 Ngr. Nr. 3 in C dur 20 Ngr.		
Brahms, Johannes, Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Stimme mit Pianoforte. Heft 3—5 à	1	—
Dietrich, Albert, Op. 11. **Sonate** für das Pianoforte zu vier Händen	1	15
— Op. 22. **Sinfonie** in D moll für grosses Orchester. Partitur in 8°	1	25
— — Orchesterstimmen	3	15
Eschmann, J. C., Op. 11. **Aus glücklichen Tagen.** Vier Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte	1	—
— Op. 10. **In stiller Nacht.** Drei Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	—	20
Haydn, Jos., **Rondo** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Fr. H. Schaad	—	20
— **Sinfonien** für Orchester, revidirt von Franz Wüllner. Nr. 8 in C dur. Partitur 8°	1	10
— — Orchesterstimmen	2	20
Hiller, Ferd., Op. 134. **Thema und Variationen** für Pianoforte zu vier Händen	1	5
Panofka, H., Op. 11. **24 nouveaux Exercices** progressifs pour Soprano ou Mezzosoprano avec Accompagnement de Piano	1	15
Raff, Joachim, Op. 111. **Capriccio** pour le Piano	—	20
— Op. 117. **Deux Méditations** pour le Piano. Nr. 1, 2 à	—	10
— Op. 111. **Scherzo** pour le Piano	—	20
— Op. 118. **Chaconne** pour deux Pianos	1	15
Schumann, Clara, **Cadenzen** zu Beethoven's Clavier-Concerten: Cadenz zum C moll Concert, Op. 37. Zwei Cadenzen zum G dur Concert, Op. 58	1	—
Wüllner, Franz, Op. 21. **Erste Messe** für Chor u. Solostimmen. Partitur	1	—
— — Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à	—	10

[11] Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erschienen soeben

L. van Beethoven's sämmtliche Clavier-Sonaten.

Neu revidirte Ausgabe mit einem Vorwort

von

Ferdinand Hiller.

Billigste, elegant ausgestattete Einzel-Ausgabe in Zinnstich.

Pro Bogen nur 1 Sgr.

Diese nach den besten Quellen kritisch genau revidirte **correcte** und **vollständige** Ausgabe zeichnet sich hinsichtlich des Stiches sowohl durch **übersichtliche** **Eintheilung**, als auch durch **Sauberkeit**, **Deutlichkeit** und gefällige Form aus. — Fingersatz ist nur soweit angegeben, als er von Beethoven selbst herrührt.

Mit diesen Vorzügen vereinigt sich noch die **bisher unerreichte Billigkeit**. Es stellt sich demzufolge beträgt der Preis für eine einzelne Sonate zwischen **1 Sgr.** und **7½ Sgr.** Nur die grosse Sonate Op. 106 für Hammer-Clavier kostet 8½ Sgr. Das Vorwort von **Ferd. Hiller** nebst Angabe der Reihenfolge für das Studium der Beethoven'schen Sonaten **2 Sgr.**

[12] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FIDELIO.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Silberdruck: Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von G. Gonzenbach.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von Moritz von Schwind, in Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. „**An Beethoven**", Gedicht von Paul Heyse.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der Röder'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[13] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OXFORD-SINFONIE

von

Joseph Haydn.

Partitur Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen Pr. 3 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 20 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 9. Februar 1870. Nr. 6. V. Jahrgang.

Inhalt: Beethoveniana. XV und XVI. — Anzeigen und Beurtheilungen (Kirchliche Chorgesänge. C. L. Virth: Theorie der Musik). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XV.

(Zur Geschichte einer alten Ausgabe.) Ferdinand Ries erzählt (Biogr. Not. S. 122): »Beethoven's Violin-Quintett (Op. 29) in C-dur war an einen Verleger nach Leipzig verkauft worden, wurde aber in Wien gestohlen und erschien plötzlich bei Artaria und Comp. Es war in einer Nacht abgeschrieben worden, und es fanden sich unzählige Fehler darin; es fehlten sogar ganze Takte. Beethoven benahm sich hierbei auf eine feine Art, wie der man nach einem zweiten Beispiel sich vergebens umsieht. Er begehrte nämlich, Artaria solle die fünfzig bereits gedruckten Exemplare mir nach Hause zum Verbessern schicken, gab mir aber zugleich den Auftrag, so grob mit Tinte auf das schlechte Papier zu corrigiren und mehrere Linien so zu durchstreichen, dass es unmöglich sei, ein Exemplar zu gebrauchen oder zu verkaufen. Dieses Durchstreichen betraf vorzüglich das Scherzo. Seinen Auftrag befolgte ich treu, und Artaria musste, um einem Processe vorzubeugen, die Platten einschmelzen.«

Diese Mittheilung ist zum Theil nicht richtig. Es ist richtig, dass das an Breitkopf und Härtel in Leipzig verkaufte Quintett Op. 29 ziemlich gleichzeitig bei Artaria u. Comp. in Wien gedruckt wurde. Dass Beethoven an dieser Ausgabe nicht betheiligt war, geht hervor aus zwei Erklärungen, die er in der Wiener Zeitung vom 22. Januar 1803 und vom 31. März 1804 veröffentlichte und von denen die erste lautet:

An die Musikliebhaber.

Indem ich das Publikum benachrichtige, dass das von mir längst angezeigte Originalquintett in C dur bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, erkläre ich zugleich, dass ich an der von den Herren Artaria und Mollo in Wien zu gleicher Zeit veranstalteten Auflage dieses Quintetts gar keinen Antheil habe. Ich bin zu dieser Erklärung vorzüglich auch darum gezwungen, weil diese Auflage höchst fehlerhaft, unrichtig, und für den Spieler ganz unbrauchbar ist, wogegen die Herren Breitkopf und Härtel, die rechtmässigen Eigenthümer dieses Quintetts, alles angewandt haben, das Werk so schön als möglich zu liefern.

Ludwig van Beethoven.

Die andere Erklärung lautet:

Nachricht an das Publikum.

Nachdem ich Endesunterzeichneter den 22. Jänner 1803 in die Wienerzeitung eine Nachricht einrücken liess, in welcher ich öffentlich erklärte, dass die bey Hr. Mollo veranstaltete Auflage meines Original-Quintetts in C dur nicht unter meiner Aufsicht erschienen, höchst fehlerhaft, und für den Spieler unbrauchbar sey, so widerrufe ich hiermit öffentlich diese Nachricht dahin, dass Herr Mollo u. Comp. an dieser Auflage gar keinen Antheil haben, welches dem verehrungswürdigen Publico zur Ehrenerklärung des Hrn. Mollo u. Comp. anzuzeigen ich mich verbunden finde.

Ludwig van Beethoven.

Es ist aber nun nicht wahr, dass, wie Ries sagt, die Platten umgeschmolzen wurden. Im Gegentheil: gedruckte Exemplare kamen in den Handel und die Platten gingen später von Artaria an Mollo über, dem Beethoven die Ehrenerklärung gethan hatte, und Mollo verkaufte (nach Whistling's Verzeichnissen) seine Ausgabe noch im Jahre 1828 *). So liegen vier Exemplare aus verschiedener Zeit vor. Der Titel des ältesten von diesen Exemplaren lautet:

Gran Quintetto pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle composé et dedié a Monsieur le Comte Mr. de Fries par Louis van Beethoven. Nr. 3. à Vienne chez Artaria Comp. à Munich chez F. Halm. à Francfort chez Gayl et Hedler.

Eine Verlagsnummer fehlt. Der Stich ist schlecht und dazu ist, nach Beethoven's Worten, die Ausgabe für den Spieler ganz unbrauchbar, weil bei einigen Stellen auf das Umwenden der Blätter gar keine Rücksicht genommen ist. Dass ganze Takte fehlten, wie Ries behauptet, kann nicht gesagt werden. — Das zweite Exemplar unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, dass mit Rücksicht auf das Umwenden der Blätter einige Seiten in allen Stimmen neu gestochen sind und dass auf dem Titel nach dem Worte »Beethoven« noch steht: »*Revû et corrigé par lui-même*«. — Das dritte Exemplar ist mit dem vorigen übereinstimmend, nur hat es eine Verlagsnummer (1293) bekommen. — Das vierte Exemplar endlich ist mit den beiden vorigen übereinstimmend, nur hat es eine andere Firma (statt Artaria Comp.: T. Mollo) und wieder eine andere Verlagsnummer (1291) bekommen.

Das Vorhandensein dieser Drucke und dann der Beisatz auf dem Titel »*Revû et corrigé par lui-même*« macht es wohl unzweifelhaft, dass Beethoven später sich der Ausgabe annahm und sie corrigirte; denn es ist nicht denkbar, dass Artaria den Beisatz ohne Grund und ohne Beethoven's Einwilligung hätte machen können **).

---

*) Man findet diese Ausgabe auch angeführt im Intelligenz-Blatt der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Januar 1805.

**) Beethoven schreibt am 8. Juni 1805 an Artaria u. Comp.: »Ich muss Ihnen [illegible] sagen, dass die Sache wegen des neuen Quintetts schon gemacht mit [illegible] und Gr. Fr. [illegible] ausgemacht ist; der Herr Graf hat mir heute die Versicherung gegeben, dass er Ihnen [illegible]

Die ganze Geschichte wirft ein Licht auf das damalige Verhältniss zwischen Componisten und Verlegern. Bei Beethoven's Lebzeit scheinen sich diese Zustände nicht viel gebessert zu haben. Thatsache ist, dass wenigstens bis zum Jahre 1823 die meisten und namentlich die nicht sehr umfangreichen Werke (Sonaten u. s. w.), deren rechtmässigen Betrieb Beethoven einem Verleger im »Auslande« übergeben hatte, auch in Wien gedruckt wurden. Es lässt sich hier ein Nachdruck annehmen, an dessen Herstellung Beethoven vielleicht nicht unbetheiligt war. Der Verleger Schlesinger in Berlin hatte das Eigenthumsrecht der Sonate in C-moll Op. 111 erworben und den Druck in Paris besorgen lassen. Wie den Sonaten Op. 109 und Op. 110, so stand es ihr bevor, bei ihrem Erscheinen auch in Wien gedruckt zu werden. Schlesinger's Ausgabe war spätestens im Mai 1823 in Wien angekommen (eine Anzeige steht in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1823) und Beethoven übernahm es nun selbst, den von der Handlung Cappi und Diabelli in Wien unternommenen Druck nach seinem Manuscript und nach der in Paris gedruckten Originalausgabe zu corrigiren.[*] Dies geht aus folgenden Briefstellen hervor. Beethoven schreibt an Diabelli: »Ich habe gestern statt der französischen Ausgabe der Sonate in Cmoll mein Manuscript zur Beurtheilung geschickt und bitte mir dieses hernach zurückzustellen«. In einem andern Briefe heisst es: »Ich möchte ihnen die Sonate in Cmoll noch einmal selbst ansehen, denn der Stecher ist nicht mal falsch« etc. In einem dritten Briefe schreibt Beethoven: »Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden Sie mir es bald das französische Exemplar wieder zurück«. An Schindler wird geschrieben: »Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli, wann das französische Exemplar der Sonate in Cmoll abgedruckt. Zugleich habe ich mir 4 Exemplare für mich ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinal«. Als Beethoven dem Cardinal am 1. Juni 1823 ein Exemplar schickt, bemerkt er: »Die Sonate in Cmoll ward in Paris gestochen sehr fehlerhaft und da sie hier nachgestochen wurde, so sorgte ich so viel wie möglich für Correctheit« etc.

XVI.

(Ein Brief-Concept.) Diejenigen Briefe Beethoven's, welche an Verleger gerichtet und geschäftlicher Art sind, sind in der Regel von fremder Hand geschrieben und von Beethoven nur unterschrieben. Beethoven bemerkt einmal (in einem Schreiben an den Verleger Schott vom 28. Mai 1824) einem solchen Brief mit den Worten: »Ich habe durch einen Geschäftsmann diesen Brief schreiben lassen, da ich wenig bewandert in dergleichen«. Da nun aber in einigen von diesen Briefen sich die von Beethoven's Hand geschriebenen Concepte aufgefunden haben, in denen mit hinfmännischer Vorsicht die wichtigsten bei einer Rechtsabtretung zu berücksichtigenden Punkte (Bestimmung des Honorars, Angabe der Zeit und Art der Bezahlung u. s. w.) bedacht sind,[**] so kann man wohl der Meinung werden, es könnten dabei noch andere Motive mit im Spiele gewesen sein, als die blosse Unbewandertheit in dergleichen Dingen. Man wird darüber aber jetzt nicht urtheilen können, weil die dazu nöthigen und hemmend rückigen Briefschaften noch nicht in genügender Anzahl gesammelt sind und, so weit sie gesammelt sind, nicht in ganz verlässlicher Mittheilung vorliegen. Wir begnügen uns, hier zur Vervollständigung des vorhandenen Materials durch Mittheilung eines einschlägigen Schriftstückes einigermassen beizutragen. Das Schriftstück ist der von Beethoven entworfene Entwurf zu einem Briefe an den Verleger Schlesinger in Berlin.[*] Wir theilen es mit allen Schreibfehlern (wir rechnen dazu auch die vergessenen Wörter), Aenderungen, Randbemerkungen u. dergl. und so genau und übersichtlich mit, als es der Druck gestattet. Die Randbemerkungen und Zusätze Beethoven's stehen neben den Stellen, wohin sie gehören, und verweist jedesmal, wie bei Beethoven, ein Zeichen [X Vi-de] darauf hin. Die von Beethoven durchstrichenen Stellen, theils im Concept selbst, theils am Rande, haben wir mit eckigen Klammern [] eingefasst.

Beethoven schreibt:

Euer Wohlgebohren! Baden am 13ten Juli.

Mit grossem Vergnügen erhielt ich ihre allgemeine Musi. Zeitung, u bitte sie mir selbe immer theilhaftig zu machen, durch Zufall gerathen mir einige Blätter davon in die Hände wenn ich den geistreichen Redakteur Hr. Marx zugleich erkannte, u wünsche dass er fortfahre das Höhere u wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewiss für dieselbe sein wird, u das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violin Quartetten überlassen könnte das Honorar für eines wäre 80 # [X welches mir auch schon dafür gebothen, jedoch aus andern Rücksichten] denn Seit einiger Zeit sucht man von allen Seiten sehr meine werke u es ist mir auch schon auf die Stellen dieses gebothen, ebenso Z. B. [illegible] Klavier Sonate dasselbige, Vi-de ich würde ihnen aber gern den Vorzug geben] ich glaube aber, dass Sie bei diese quartetten nach Paris London schicken können [X wie ich denn von H. es weiss, dass die Schein Paris nach schon früher meine kompositionen dahin gegeb.] aber noch mehr geben könnten jedoch bin ich damit zufrieden, nach London schicke ich selbst nichts mehr, weil mein Freund u. Schüler Ries nicht mehr da ist, der die correspond u. das Besorgen an und Zeit wegnimmt, und ein Priester [illegible] versehen sein müsste, [illegible] Umstände dass der blick von oben auch sich [in die Tiefe verlieren muss, dahin wo die [illegible] Menschen hausen] auf die Erde verlieren muss — um ihnen übrigens einen Beweis zu geben, wie ich [illegible] können sie mir einen wechsel auf ein gutes Haus hier auf 3 auch 4 Monathe anweisen, auf Erhaltung dieses erhalten sogleich die quartetten, doch erwarte ich jetzt erst ihre geneigte Antwort, worauf ich ihnen dann schreiben werde, wann sie den wechsel schicken sollen, gegen welchen alsdann die Stetten dort sogleich abgegeb werden, denn es ist nicht Ehrenvoll u. zu Umständl erst zu warten bis diese werke erst in Berl ankommen — ich halte es überall so, sie können sich drauf verlassen, dass die Stetten sogleich als ich den wechsel erhalte gegen selben abgeg werden — gern werde ich ihnen auch anweisen einen Beitrag eines Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern, wenn man es wünschen wird — allein sie uns mit der antwort, damit ich gerade diese Stetten [X niemanden anders gebe], welche ich wünschte, dass H. Marx darum zu gesetzte [illegible] bei ihnen in Berlin [heraus] erscheinen.

Euer wohlgeborn
mit [aller] Achtung
[Ergebensten]
Beethoven

---

ein Geschenk machen will u. s. w.« Mit dem »neuen Quintett« kann schwerlich das nachgedruckte Quintett Op. 29 gemeint sein.

[*] Im Jahre 1847 kann man die Ausgabe vergaben.

[**] Man sehe z. B. den Brief bei Otto Jahn an Peters in Leipzig vom 9. Juli 1822, welcher in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 30. Sept. 1863 veröffentlicht wurde. Der von Beethoven geschriebene Entwurf liegt in Wien, die von ihm unterschriebene Abschrift in Leipzig. Die Redaction, welcher eine Abschrift des Entwurfs zur Veröffentlichung mitgetheilt war, hat jedoch das in Leipzig befindliche Exemplar für massgebend gehalten und jene Abschrift danach corrigirt.

[*] Das Original ist im Besitz des Mittheilers.

schicken an Ihren Brief gefälligst gleich durch die Briefpost, denn lange kann ich nicht warten. Es braucht gar nichts als an Ludwig van Beethoven in Wien.

Es lässt sich noch Folgendes bemerken. Eine Jahreszahl hat Beethoven nicht angegeben, seinem Inhalt nach kann das Schreiben aber nur dem Jahre 1825 angehören. Die zwei Quartette, welche Beethoven anbietet, sind das in A-moll (Op. 132) und das in B-dur (Op. 130). Beide wurden im Jahre 1825 componirt, jedoch war zur Zeit, als Beethoven den Brief schrieb, das in B-dur noch nicht ganz fertig. Die vierhändige Clavier-Sonate taucht auch in der Correspondenz mit Diabelli auf. In einem Briefe vom 24. August 1824 an Diabelli macht sich Beethoven anheischig, eine vierhändige Sonate zu schreiben, und in einem anderen Briefe schreibt er sogar von vierhändigen Sonaten, welche Diabelli ganz gewiss erhalten würde. Dass Beethoven im Sinne hatte, solche zu schreiben, kann wohl nicht bezweifelt werden; man kann aber auch mit Sicherheit behaupten, dass kein Satz davon fertig geworden ist. Beethoven erwähnt ferner die von Marx redigirte Berliner allgemeine musikalische Zeitung. Die erste Nummer derselben erschien am 7. Januar 1824. Was endlich Ferdinand Ries, den Schüler Beethoven's, betrifft, so kann man bemerken, dass derselbe London nach zwölfjährigem Aufenthalte im Sommer 1824 verliess und nach Godesberg bei Bonn zog.

Was nun mit dem mitgetheilten Entwurf geschehen sollte, das erfahren wir aus einigen Briefen Beethoven's an seinen Neffen, in welchen auf jenen Entwurf Bezug genommen wird. In einem Briefe heisst es u. a.: »Lieber Sohn! Du siehst aus der Beilage allm… — schreibe diesen Brief an Schlesinger. Posse … besser, ich glaube, dass man auf 40 # wohl rechnen könnte. — Wenn es nöthig?! warte mit dem Brief an … jedoch den an Schlesinger besorge Sonntags.« In einem anderen Briefe, geschrieben in »Baden am 15ten …«, schreibt Beethoven: »Lieber Sohn! … dem Briefe an Schlesinger ist noch nachzufragen, ob Fürst Radziwill in Berlin ist. — Wegen den 40 # kannst du auch schreiben, dass selbe nur in C.-Gulden der # zu 4 fl. 20 kr. brauchen gezahlt zu werden, jedoch überlasse ich dir das selbst, denn es ist ja nicht für dem …, da er England und Frankreich mit hat. — Wegen dem Wechsel von 4 Dukaten … Du Dich auch recht ausdrücken« u. s. w. (Vollständiger findet man diese Briefe in den von L. Nohl herausgegebenen Briefen Beethoven's Nr. 458 und 388.) Der Neffe sollte also den Brief ins Reine schreiben und die Reinschrift dann absenden. Ob es geschehen, wissen wir nicht. Es ist aber nicht zu bezweifeln, dass Schlesinger bald darauf (nach Schindler im August 1825, vgl. dessen Biogr. II, S. 144 und 148) eines der angebotenen Werke, nämlich das Quartett in A-moll, übernahm.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Grell, Eduard, Sechsundzwanzig leicht ausführbare für alle Sonn- und Festtage feststehende liturgische Chorsätze und Antworten für drei Männerstimmen, mit beigefügten Bezeichnungen für die Athemzüge. Berlin 1870. Wilh. Müller. Partitur Pr. 20 Sgr.

Das Heftchen enthält die liturgischen Chöre nach Vorschrift der Agende für die evangelische Kirche in den kgl. preussischen Landen, nämlich: 1. das »Ehre sei dem Vater« (nach dem Psalm), 2. das »*Kyrie eleison*« (nach dem Sündenbekenntniss), 3. das »Ehre sei Gott in der Höhe« für die gewöhnlichen Sonntage und die »grosse Doxologie« für die hohen Festtage, 4. das »*Allelujah*« und 5. das »Heilig« nebst den üblichen Antworten auf die Worte der Geistlichen, wie »*Amen*«, »Und mit deinem Geiste« etc. Fast sämmtliche Textworte sind verschiedene Male durchcomponirt. Es wäre unnütz ein Wort des Lobes über die Sangbarkeit, Gediegenheit und die Zweckmässigkeit der vorliegenden Arbeit zu sagen, welche wir allen kirchlichen Männervereinen, die nach einer wahren gesanglichen Ausbildung streben, auf das wärmste empfehlen. Der Meister Grell spricht sich aber die Ausführung der Compositionen folgendermassen in einem kurzen Vorwort aus: »Der Verfasser der nachfolgenden Gesänge hat dieselben weder mit Tempo- »Ueberschriften noch mit Vortragszeichen versehen, da er von »den Leitern und Chordirigenten, welche das Werk ihrer Aufmerksamkeit würdigen und es benutzen können, sicher erwarten darf, dass sie nach Anleitung der Textworte und der »musikalischen Sätze hierüber selbständig zu bestimmen vollkommen befähigt und berufen sein werden. — Im Allgemeinen dürfte bei der Ausführung hauptsächlich dafür zu sorgen sein, dass die Bassstimmen recht zahlreich, die zweiten »Tenorstimmen nicht zu stark besetzt ist, und dass alle Singenden nach der alten Gesangsregel: je höher desto sanfter, je »tiefer desto kräftiger die Stimmen erklingen lassen. — Bei »zahlreichen Chören könnten die Sänger der Zahl nach getheilt »werden und die eine Hälfte als erster Chor die Tutti, die andere als zweiter Chor, nach an einem anderen Ort der Kirche »aufgestellt, die Soloe übernehmen. — Da für alle Texte mehrere Sätze in verschiedenen Tonarten vorhanden sind, so wird »ein Dirigent für jede gottesdienstliche Aufführung eine besondere Wahl treffen und durch die abwechselnd sehr verschiedenen Gestalten gegebenen und eingerichteten kleinen Antworten jeden beliebigen Wechsel vornehmen und dann die »bequemste Verbindung der Tonarten herstellen können. — »Für sehr nützlich hält der Verfasser das auch in diesem Werk »wieder angewendete Zeichen … am Schlusse »jeder Zeile einer Strophe, wo … gesungen werden soll. Die »harmonische Zeichen ist für diejenigen sehr hilfreich, … unentbehrlich, welche wirklich mit Bewusstsein auch Intervallen zu treffen und festzuhalten angeleitet werden.« So weit der Verfasser. Seine Arbeit schliesst sich eng einer anderen ähnlichen an, vor einigen Jahren erschienenen an, welche die Motetten nach dem Stundenbeschlusse ebenfalls in einfach dreistimmiger Behandlung enthält und folgenden Titel führt:

Zwanzig Motetten für jede Zeit. Für drei Männerstimmen von **Ed. Grell.** Neu-Ruppin 1864. B. Petrenz. Preis der Partitur 20 Sgr., der einzelnen Stimme 6 Sgr. netto.

Da diese Sammlung, obwohl sie schon vor längerer Zeit herausgekommen ist, noch nicht in unserer Zeitung besprochen und angezeigt ist, so halte ich es für Pflicht, die Herren Chor-Dirigenten und namentlich die Herren Seminar-Musikdirectoren auf dieselbe besonders aufmerksam zu machen. In musikalischer Beziehung bietet sie den Sängern eine reichere Auswahl von Gesängen als die erstgenannte, sowie auch einzelne Stücke derselben von grösserem Umfange sind. Die Ausführung geschieht nach denselben Grundsätzen, auch hier sind Choralzeilen durch kleine Striche (‖) die zum Athemholen zweckmässigen Stellen bezeichnet. Grell hat den ersten Tenor als »einen höheren«, den zweiten als einen »tieferen« bezeichnet. Von dem höheren sagt er aber in der Vorrede, was von allen Männergesangvereinen nicht genug beherzigt werden kann: »Man glaube nur nicht, dass die höchsten Lagen der »Oberstimme durchaus von allen Sängern mit der vollen »Bruststimme gesungen werden müssen, und dass der richtig anzuwendende Gebrauch des Falsetts schädlich oder »überall verwerflich und vom Uebel sei.« Trotzdem aber, dass die eine von den Tenorstimmen im Ganzen eine höhere Lage als die andere hat, bewahren beide dennoch ihre Stimmlage vollkommen, sich bisweilen überschreitend und bewegen sich in den sangbarsten Wendungen, wodurch eben die Grell schon

Compositionen so übend für die Stimmen und so zweckmässig für den Unterricht sind. Beim Gebrauch wird auch derjenige, welcher an die hier gebotene Schreibart sonst nicht gewöhnt ist, bald innewerden, welch harmonische Wirkung diese dreistimmigen Sätze bei ihrer grossen Einfachheit und ordnungsmässigen Stimmführung zu machen im Stande sind.

Blumner, Martin, Drei kurze Motetten für vierstimmigen Chor. Op 27. Neu-Ruppin (1869 erschienen, jedoch laut ohne Angabe des Jahres!). Bud. Petrenz. Preis der Partitur 10 Sgr., der einzelnen Stimmen 1½ Sgr. netto.

Die drei ohne Instrumentalbegleitung gedachten Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass sind, wie auf dem Titelblatt besonders bemerkt ist, entweder einzeln oder im Zusammenhange, d. h. als ein aus drei Nummern bestehendes Stück zu singen und empfehlen sich durch einfache Harmonie und angenehme Stimmführung für kirchliche Gesangvereine und Schulchöre. Besonders anerkennend müssen wir hervorheben, dass die Stimmlage durchweg (auch im Alt) bequem ist und weder in der Höhe, noch in der Tiefe die schicklichen Grenzen übersteigt. In der Erfindung und im Ausdruck sind sie zwar nicht bedeutend, doch werden sie, gut gesungen, immerhin durch ihre Vornehmheit einen wohlthuenden Eindruck machen und beim Gottesdienst n... wohl zu verwenden sein.

M. Bellermann

Theorie der Musik. Leichtfassliche Anleitung zum Akkompagniren, zum Modeliren, Präludiren und Fantasiren, zum Extemporiren und Componiren. — Ein Handbuch zum Verständniss der Musik, sowohl als Leitfaden zum Unterricht, wie zum Selbststudium, insbesondere für gebildete Dilettanten und angehende Organisten. Mit 568 in den Text gedruckten Beispielen und Aufgaben von **C. L. Vieth.** Paderborn 1870. Verlag von Ferdinand Schöningh. VII und 285 Seiten gr. 8.

Ein langer Titel eines nicht sehr umfangreichen Buches, ja eigentlich drei Titel zu drei verschiedenen Büchern.

»Theorie der Musik« ist zunächst eine Sache für sich. Man pflegt sie zwar in neueren Lehrbüchern anzusehen als das Fach, unter welchem Alles befasst wird, was die Musiklehre zum Zweck hat. Aber dies ist nur ein Beweis unserer heutigen musikalischen Begriffsverwirrung. Musiklehre in dem hier angegebenen, auf das Praktische gerichteten Sinne und Musiktheorie sind zwei ganz verschiedene Dinge. Alles, was der Herr Verfasser dem Leser zu bieten beabsichtigt, gehört (wie schon im vorigen Jahrgang d. Bl. S. 347 bei einer ähnlichen Gelegenheit bemerkt wurde) in die Praxis der Musik. Klarheit in den Grundbegriffen, wenn auch für die Musikpraxis nicht unbedingt nothwendig, bleibt nach immer eine schöne Sache.

Was nun zweitens eine »leichtfassliche Anleitung« zum Accompagniren, Modeliren, Phantasiren bis hinauf zum Componiren anlangt, so hat diese ihren ganz eng begrenzten Zweck, und man wird hier ebensowenig etwas von musikalischen Problemen erfahren wollen, wie in einem Kochbuche von den chemischen Untersuchungen der Substanzen. Wer durch eine »leichtfassliche« Anleitung, also ohne viel Mühe und Kopfbrechen, dahin geführt werden soll, die genannten musikalischen Gerichte (Accompagniren, Modeliren, Präludiren, Phantasiren, Extemporiren und Componiren) auftragen zu können, dem muss man durch ganz bestimmte Recepte, ohne irgend welche Begründung, unter die Arme greifen, welche namentlich wieder die Buchhandlungen mit ihrem »Man nehme ein Pfund Weizenmehl, ½ Pfd. Butter, 3 Eier« als ein unübertreffliches Muster darbieten.

Herr Vieth nennt sein Werk ferner »ein Handbuch zum Verständniss der Musik«, dann einen »Leitfaden zum Unterricht« — und Alles für »gebildete Dilettanten« wie für »angehende Organisten« gleichmässig zu gebrauchen. Ein »Handbuch«, bestimmt in das Verständniss der Musik einzuführen, ist wiederum etwas für sich, auch für einen weiten Kreis von Kunstfreunden und Musikern willkommen, aber nur dann, wenn es seinen Zweck genau ins Auge fasst und diesen ohne Abschweifung zu erfüllen strebt. Die Titelhäufung erklärt sich wohl weniger aus dem Bestreben, recht deutlich zu sein (»Der Zweck des gegenwärtigen Lehrbuches ist durch den Titel deutlich ausgesprochen«, heisst es im Vorwort), als vielmehr aus der Absicht, verschiedenartige Leser und Käufer auf den Inhalt aufmerksam zu machen. Eine solche Absicht ist durchaus unverfänglich, aber wir glauben nicht, dass, um ihren Zweck zu erreichen, es möchte denn das Buch selber durch seinen Inhalt anziehend wirken.

Ueber diesen Inhalt frent uns sagen zu können, dass die Darstellung anregend ist und auf einem geschickten Lehrer schliessen lässt. Ordnungslosigkeit und schwankende Begriffsbestimmungen sind beim mündlichen Unterrichte noch weniger zuträglich, als beim schriftlichen, vorausgesetzt, dass dein vollkommener Cursus der Composition durchgemacht werden soll. Festinà glt (Amall, dass Ordnung halbe Lehre ist. Das unklare Durcheinander führt bei dem Verfasser nun zum Theil daher, dass zu Vieles vorgebracht wird. Als Beleg wählen wir was S. 14 über die Melodie gesagt ist: »Melodie ist die Folge einer Reihe von Tönen in rhythmischer Ordnung — die Hauptstimme im Gesang. (Später werden wir sehen, wie die Melodie in verschiedenen Stimmen auftreten kann.) Es giebt Haupt- und Nebenmelodien. Das Wesentlichste oder die Seele eines Tonstücks, der eigentliche, wortführende Theil der musikalischen Rede ist die Melodie; die Harmonie ist ihr untergeordnet, trägt und unterstützt sie jedoch und verstärkt ihren Ausdruck.« Hierin sind einige Elemente zur Begriffsbestimmung der Melodie erwähnt, aber dem Schüler ist durch das Vorausgehende in keiner Weise vorbereitet, sie zu fassen. Wirkliche Definitionen aber müssen entwickelt werden, eins aus der anderen. Der Herr Verfasser fährt sinnstellend darauf fort: »Eine eigentliche Melodie, als solche erfunden, leicht fliessend, singbar und von passendem Ausdruck, kommt zuerst in den Concerti Viadana's († 1634) vor (!), während bei früheren Tonsetzern und selbst bei Palestrina († 1594), dem grössten Kirchencomponisten der alten italienischen Schule, die melodischen Phrasen mehr als Motive für den Contrapunkt erscheinen, oder als ein Gesang, welcher aber dem Contrapunkte (oft auch nur den Accorden) als zufälliges Resultat entstand. Gute, schöne Melodien zu machen oder zu erfinden ist nicht Jedermanns Sache, und lassen sich dafür mehr Andeutungen als Regeln geben (Melodieen Generalbassschule). Die einzige allgemeine Regel heisst Symmetrie, oder wie A. B. Marx (Compositionslehre) sagt: Folgerichtigkeit und Stetigkeit.« Womit gerade so viel gesagt ist, wie mit allen leeren Worten. Die »Melodie sagen«: »Die meisten unserer Compositionslehren knüpfen die Bildung von Motiven, Sätzen und Perioden an die Tonleiter, und fangen mit dem ersten Ton ihre Gebilde an« (S. 16.) So mit am mit dem ersten Ton fangen sie an, und mit Confusion hören sie auf. Alles, was in der Kunstlehre nur eine mechanische Grundlehre hat, kann nie zu einem gedeihlichen Resultat führen; und mechanisch ist die gegenwärtig verbreitete Musiklehre durch und durch. Wenn nun der Herr Verfasser bei seiner Aufgabe geblieben wäre, so würde er jene Verkehrtheit über die Erfindung der Melodie durch Viadana oberflächlichen Geschichtsschreibern nicht nachgesprochen haben; denn durch so bedauerne Auslassungen bringt er sich und seine Schüler um das wahre Verständniss eines grossen Theils der musikalischen Kunst.

Was die Melodielosigkeit und »Unselbständigkeit« bei



Palestrina anlangt, so hat der Verfasser seine Worte in § 8 selber widerlegt. Hier erhalten wir folgende Auskunft über den Palestrina-Stil: »Die consonirenden Accorde können in der verschiedensten Folge an einander gereihet werden, wie es sich bei den Componisten des 16. Jahrh. im sogenannten Palestrina-Stil häufig findet, und welche Compositionsweise — als acht kirchlich — weil alle aufregenden Dissonanz-Accorde vermieden sind — sehnlichst zurück gewünscht wird. (A. G. Stein, die katholische Kirchenmusik.)« Hierzu giebt er das folgende Beispiel:

Palestrina.

Ist dies nun eine Melodie, welche nur als Motiv des Contrapunktes erscheint, nur einem Contrapunkt ein zufälliges Dasein verdankt, oder vielleicht gar etwa der Accordfolgen? Ist sie nicht vielmehr so selbständig, wie sie nur sein kann, und die Harmonie ihr [illegible], die sie stützt und unterstützt und ihren Ausdruck verstärkt? Unzweifelhaft; und in ihrem einfach wahren, erhabenen Ausdruck ist sie unvergänglich. Aber wo bleibt da das Gerede, welches man in den sogenannten Geschichten der Musik liest? Uebrigens ist dies nicht der eigentliche Palestrina-Stil, welcher mehr in den kunstvoll contrapunktischen, d. h. fugirten Sätzen gesucht werden muss.

In dem vorliegenden Lehrbuche kommt der Verfasser noch einmal auf die Melodie zurück, nämlich § 33, wo er ihr unter der Ueberschrift »Bildung von Melodien« von S. 218 bis S. [illegible] ein Kapitel weiht. Weil die Besprechung von allerlei kleinen Melodieformen und Tonmassen [illegible] sich anreiht, erwarteten wir wenigstens einen Hinweis auf die wahre Melodienquelle. Aber was enthält dieser ganze Abschnitt? Nichts als »Motive«, à la Lobe aus einem Beethoven'schen Quartett herausgenommen. Was die »Bildung von Melodien« läuft also auf [illegible] -Spielereien. Dahin muss man nothwendig gelangen, wenn man dem geistlosen Mechanismus Lobe's und ähnlicher [illegible] Vertreter folgt: man spinnt sich hierin zuletzt so fest, dass man, wie unser Verfasser, bei den angegebenen Melodienbildungen die »Symmetrie« und damit sein »absolutes Kunstgesetz« in der Hand zu haben meint. Zur wahren Einsicht in das Wesen der Melodie wird man nur gelangen können, welche sich von der jetzt allgemein grassirenden Ueberschätzung des hauptsächlich in der Instrumentalmusik gebräuchlichen sogenannten thematischen Motivs frei gemacht hat.

Bei dem Herrn Verfasser erwarteten wir in dieser Hinsicht eine bessere Methode, da die besondere Bezugnahme seiner Unterweisung auf Orgel und kirchlichen Gesang ihn eigentlich auf eine ganz andere Bahn hinwies. Aber auch bei ihm bleibt im wesentlich wieder das Clavier, auf welchem die Uebungen gemacht oder gedacht werden. Doch eben derjenige Theil der Musiklehre, welcher neben der Orgel das Clavier hauptsächlich ins Auge fasst, ist in unserem Buche sehr ungenügend und ohne feste Grundsätze, ja eigentlich irreleitend behandelt. Wir meinen hiermit die Kunst oder Fertigkeit der Accompagnements oder Anleitung eines blossen Basses. Der Verfasser versteht unter Accompagnement die ganze instrumentale oder orchestrale Begleitung, während es in der betreffenden Vocalmusik nur das bezeichnet, was der Organist oder Cembalist zu der ausgeschriebenen Musik auf Grund des Basso Continuo an begleitenden Harmonien hinzuzufügen hat. Und hierzu eine gründliche Anweisung zu geben, ist ebenso wichtig für die Sache wie für den Schüler — sei er nun bildender Musiker oder aufstrebender Organist oder was sonst immer — interessant und ziemlich leicht zu lernen. Aber davon erfährt man nichts, als Notenbeispiele figuriren hier moderne Lieder mit Pianofortebegleitung, die nichts nützen. Der Herr Verfasser schaffe sich zur bessern [illegible] seinen Grund, dann zweifeln wir nicht, dass er uns beistimmen wird. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⊕ **Leipzig.** (»Der Haideschacht«, Oper von F. v. Holstein.) Am 29. Jan. fand hier die erste Aufführung einer Oper des in Leipzig lebenden Tonsetzers Franz v. Holstein statt und erntete allgemeinen Beifall. Das Werk ist unseren Lesern nicht mehr unbekannt, weil durch Herrn [illegible] in dieser Zeitung bereits die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wurde, als es noch Manuscript war, und später bei der von dem Dresdener Hoftheater unternommenen ersten Vorführung vor die Oeffentlichkeit ist es hier abermals eingehend gewürdigt. In der Erwartung, dass nun auch andere Bühnen dem Beispiele Dresdens und Leipzigs folgen werden, theilen wir heute noch mit, was [illegible] die Leipziger »Deutsche Allgemeine Ztg.« zur Besprechung der jüngsten Aufführung über Holstein's Oper sagt: »Das Sujet seines schlagfertigen, durch schöne kräftige Sprache ausgezeichneten Librettos hat Herr v. Holstein der Sage vom Bergmann zu Falun entlehnt, dessen Leiche aus den Tiefen des Schachtes, in welchem er verunglückt war, nach vielen Jahren unverwest an's Licht gebracht und nur von der Geliebten erkannt wurde. An diesen Grundstein knüpft sich die Fabel der Oper dergestalt an, dass der Verschollene als Opfer der Rachethat des Jarl Stürson erscheint, dessen Schwester Helga er in jungen Jahren geliebt, ohne treulos verlassen hat. Einziger Zeuge des dunkeln Vorgangs ist Olaf gewesen, als verlaufener Geselle, der nun von dem Kriege heimkehrend, und Stürsen Belohnung für sein Schweigen begehrt. Viel wird gewährt, da aber Olaf auch Stürson's Tochter Valborg verlangt, nimmt ihn dieser [illegible] und der Arge sinnt nun darauf, den Gegner durch Enthüllung seines vermeintlichen Verbrechens zu vernichten. Zu diesem Zweck beschliesst er, in dem »Haideschacht« einzudringen, wo der verunglückte Bergmann liegt, und verleitet den Eltis, den Geliebten der Valborg, der, ohne es zu wissen, der Verschollene Sohn ist, und Björn, den Knaben Stürson's, mit ihm an dem verrufenen Ort zu dringen. Der Leichnam des Vaters, den der junge Eltis [illegible], treibt dem Knaben ein [illegible] Opfer [illegible]. Der Schluss ist, dass das Rabenpack [illegible] Olaf kommt um, die beiden Verführten werden gerettet, sie bringen die Leiche des Mannes mit, den im Haideschacht begraben gewesen zu sein vermuthet. Stürsen's Veranlassung aus dem begonnenen Leben erwacht nun als Wahn, und Helga, die von falscher Hass [illegible] gemacht wird bei seinem Anblick, durch den Tod von ihrem Irrsinn befreit. Dieses noch [illegible] und speciell typischen Partien durchsetzten Stoff hatte der Componist ursprünglich als [illegible] Oper behandelt, doch wurde er bestimmt, schon zum Behuf der ersten Aufführung, die im October 1869 in Dresden stattfand, sie durch [illegible] Verschiebung der Zwischenpartien zu bereichern. Infolge dessen sind die einzelnen Nummern durchgängig mit [illegible] Recitativen verbunden, was hier und da viel leicht die Wirkung etwas schwächt, aber der [illegible] Einheit sehr zu statten kommt. Und auch die musikalische Beschaffenheit des Werkes ist [illegible] Holstein die vorwiegend lyrische Begabung zu erzielt zudem noch eine [illegible] dramatische Wirkung, indem er die einzelnen Partien charaktervoll durchführt und jenen als bestimmtes [illegible] giebt, ohne sich in die typische Manier Wagner's zu verlieren. Der von schrecklichen Erinnerungen und der Angst vor Entdeckung gequälte Stürsen, den brutalen Olaf, der [illegible] Eltis, den heiteren Björn, und dagegen die rührende Gestalt der im Irrwahn dahinsiechenden Helga, die [illegible] Valborg's mit ihrem schweren Pflichtenkampfe zwischen Kindesgehorsam und Liebe — dies sind Elemente, welche nicht nur dem Gange der Handlung reiche Mannigfaltigkeit geben, sondern auch die einzelnen Figuren in ihren gegenseitigen Beziehungen sich wahrhaft dramatisch entwickeln lassen. Der Grundton ist sehr ernst, oft melancholisch, und dennoch entlässt das Werk den Hörer mit einer schönen harmonischen Stimmung, und nicht allein aus dem Grunde, weil zahlreiche heitere Episoden (wie der Gesang der Mädchen im ersten, die Lieder am Johannisfest im zweiten Acte) eingestreut sind, sondern weil alle Motive wahrhaft künstlerisch beherrscht erscheinen, weil vom Stoffe auf unsere Seele kein Uebermass lastend zurückbleibt; die Conflicte des Dramas finden ihre

Lösung gleichmässig in der Absicht des Dichters wie im Gefühle des Publikums. Das haben die beiden hintereinander folgenden Aufführungen am Sonnabend und Sonntag gezeigt, welche überdies für die Direction wie für den Componisten ganz besonders lohnend sind. [illegible] das Haus das eine Mal gewiss ganz anders zusammengesetzt war als das zweite, und die Aufnahme am letzten Abend bei der des ersten durchaus je fast Punkt für Punkt bestätigt. Erst unserer [illegible] was an dem manchmal etwas [illegible] unseres Publikum entsprach [illegible] sich die Theilnahme nach Zunahme ung der Hörer [illegible] Nummer zu Nummer. Nach dem zweiten Act war ein [illegible] lebhafter Hervorruf des Componisten [illegible] ein [illegible] Beifall [illegible] und [illegible] als unmissverständliches lautes Bekenntniss, dass die Oper bis hieran geschickt [illegible] hervorgebracht hatte. [illegible] Haben wir in dem [illegible] von [illegible] deutliche Verwandtschaft mit [illegible] und technischen Eigenthümlichkeiten Robert Schumann's [illegible] andererseits in der Wahl des Stoffes des [illegible] Beziehungen zu Marschner's Weise finden lassen, so tritt doch noch sein Werk auf einer Kraft des Originals [illegible], welche hier besten Anerkennung würdig ist. Das Streben, [illegible] vom Vollendeten zu lernen, ist überall erkennbar und daraus liegt eine Signatur [illegible] Wachsen, die uns zu grossen Hoffnungen für die Zukunft des Componisten erfüllt, [illegible] rückhaltlose Anerkennung [illegible] bereits Geleisteten verpflichtet. [illegible] über das [illegible] dieser Oper wird demnächst bei Besprechung des Clavierauszugs noch ein weiterer Bericht erfolgen.)

Berlin. (Handel's [illegible], aufgeführt durch den Stern'schen Gesangverein.) Am Freitag den 12. Januar führte der Stern'sche Gesangverein im Saale der Singakademie Händel's »Samson« auf und zwar in einer gegen frühere Aufführungen dieses Vereins veränderten Gestalt. Zu unserer Freude müssen wir bekennen, dass der [illegible], welcher bisher [illegible] die [illegible] Benutzung Mozart'scher, Mosel'scher, Mendelssohn'scher Partituren, wie er [illegible] festhielt, endlich die Ueberzeugung gewonnen zu haben scheint, dass durch jene Art, den Händel'sche Orchester in ein modernes umzuwandeln, die Händel'schen Intentionen und das Grösste verletzt werden. Stern [illegible] bei an uns jetzt zur Aufführung die Original-Partitur gefolgt, und zwar mit Hinzufügung einer Blase-Instrumentalismen von Contrafagott, zwei Fagotte und zwei Clarinetten ([illegible] durch Flöten und Posaunen) vom Hamburger Musikdirector L. [illegible]. Dieser Instrumentalsatz soll die Orgel, wie [illegible] Händel gedacht hat, ersetzen, und es [illegible] [illegible] befriedigenden [illegible] [illegible] für den eigenthümlich [illegible] Ton der Orgel zu schaffen, ist natürlich unmöglich. Ein grosser Vortheil war es ferner, dass er der jetzt gebotenen [illegible] des Oratoriums das Clavier (Pianoforte) wieder [illegible] [illegible] d. h. als Begleitungsinstrument in den Recitativen [illegible] eigentlichen [illegible] Sologesängen zu wirken, und zwar in der letzteren in der Weise, dass dasselbe an [illegible] Stellen die Harmonie [illegible], wo die begleitenden Ober- und Mittelstimmen [illegible] Violinen oder andere Instrumente schweigen. Leider gestattet es der Raum nicht, hierüber ausführlicher zu sprechen; wir [illegible] Bezug auf [illegible] Zeitung schon [illegible] hierüber Gesagte. Durch [illegible] Zurückgreifen zur originalen Bearbeitung, das Werk [illegible] [illegible] die ganze Musik in einem helleren [illegible] [illegible] Lichte. Denn die Mosel'sche Bearbeitung erscheint dem modern verwöhnten Musiker allerdings [illegible] blendender [illegible] in der That aber [illegible] und [illegible] alle Feinheiten und Schönheiten des Händel'schen Vocalsatzes wieder, welche jetzt zur vollen Geltung kommen konnten, sowohl in den Chören, [illegible] in den Arien, letztere [illegible] durch ungeschickte [illegible] Zuthaten Mosel's [illegible]. Diese [illegible] Erleichterung in der Instrumentation wurde denn auch [illegible] lebhaft empfunden, welche die Chöre mit grosser Lebhaftigkeit, Energie und richtigem Verständnisse vortrugen, [illegible] eigenen Stimmen zur Geltung bringen zu können, was früher nicht immer möglich war oder nur durch [illegible] Uebertreibung der Kehle erzielt wurde. Ferner hatten wir durch die Benutzung der Originalpartitur den angenehmen Vortheil, [illegible] von Mosel über Bord geworfene, den somit bisher auch von Stern nicht berücksichtigte Musikstücke zu hören, [illegible] die herrliche Scene zwischen Simson und dem [illegible] Harapha und den Chor »Ha! Jacobs Gott«. Dagegen vermissten wir [illegible] den vorhergehenden Chor, welcher die dritte Scene des zweiten Actes so ausserordentlich wirkungsvoll abschliesst: »Der Rathschluss Gottes gab dem Manne«. [illegible] thut daher wohl daran, [illegible] von den Recitativen so viel, um den Zusammenhang erkennbar [illegible], dagegen die [illegible] Nummern [illegible] vollständig zu bringen. — Die Solopartien waren grösstentheils in den vortrefflichsten Händen. Den Samson sang Herr [illegible] mit Würde und Anstand und wohltönender Stimme; die Basspartie darin der kgl. [illegible] und Opernsänger Herr Julius Krause

übernommen, über dessen treffliche Leistungen auf dem Gebiete des Oratoriengesanges nur die Stimme ungetheilter Anerkennung herrscht. Die Altpartie war [illegible] alle Sänger [illegible] wie Frau [illegible] in sehr würdiger Weise vertreten. [illegible] — Die Tenorpartie war [illegible] einem [illegible] Hrn. Manfred übertragen worden, welcher [illegible] Kräften gerecht zu werden suchte, obgleich er nicht immer den [illegible] abstreifen konnte. Seine Leistung ist [illegible]. Wir hoffen, dass er mit [illegible] [illegible] Felde der Concertgesang [illegible] bekommen hat, wie viel noch [illegible] zu weiterem Studium. Ob diese behinderte Flügel, [illegible] die Clavierbegleitung, [illegible] zu Gebrauch waren, [illegible] Spieler [illegible] Schönheit, welche [illegible] die [illegible] der modernen »Pianoforte« mit dem [illegible] Pedal fast ganz verloren gegangen ist. Auch das Orchester hat unter der [illegible] Leitung des Herrn Professor Stern seine Schuldigkeit so [illegible] die Aufführung als eine wohlgelungene zu bezeichnen ist. — Schliesslich [illegible] wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass man aller Orten dem guten Beispiele des Stern'schen Gesangvereins folgen und endlich mit [illegible] modernen Bearbeitungen Händel'scher Oratorien [illegible]. Man wird sich [illegible], dass die originale Gestalt [illegible] [illegible] und dabei [illegible] den [illegible] Umstande nicht [illegible] Vortheil gewährt, was zum Aufwand von Instrumentalen Kräften zu fordern. Bei Kirchenaufführungen ist ja eine wirkliche Orgel vorhanden, die [illegible] in unseren Kreisen für [illegible] Massen [illegible] so grossem Umfange ist. Man muss es daher [illegible] mit etwa [illegible] Ward mit [illegible] lieben, welche [illegible] [illegible] Sängerchor [illegible]. Aber [illegible] Anwendung des Claviers [illegible] in der Kirche nöthig und nicht leicht zu beschaffen. Wir danken Herrn Professor Stern [illegible] durch so [illegible] Aufführung einen Anstoss in dieser wichtigen Sache gegeben hat.

Berlin. [illegible] Abend [illegible] ein zweites Concert im Dome unter Mitwirkung des Herrn Professor Haupt veranstaltet. Das Programm [illegible] von Palestrina, dagegen einen Chor aus dem [illegible] »Stabat mater« [illegible] Lebendigen [illegible] des kgl. Domchors [illegible] Concerten nur Werke vergangener Componisten [illegible] so hat das [illegible] Musiker das Recht, [illegible] mit seinen kirchlichen Chören dem Repertoire des Domchors zu gehören. Nach der Ansicht ihrer [illegible] verhält es sich mit der erwähnten strengen [illegible]. Sie ist eingeführt worden aus dem Grunde, um dem modernen Zeitgeschmack [illegible] Thor und Riegel zu [illegible] nicht immer zu [illegible] Gefälligkeiten [illegible] auf den Werth der dabei [illegible] kommenden [illegible] werden müssen. Bei der Wahl [illegible] Programm [illegible], dass [illegible] viele [illegible] was im [illegible] der Zeiten sich als wahrhaft Schönes behauptet hat. So aufgefasst [illegible] in [illegible] dieser Weise empfunden werden. Jetzt aber nach dem [illegible] als wenn der [illegible] [illegible] Tod einer Berühmtheit [illegible] [illegible] Namen [illegible] können, [illegible] ob jener berühmte Mann auf dem Gebiete der kirchlichen Musik Grosses geleistet habe oder nicht. Denn in dieser Hinsicht [illegible] der »Trio« und [illegible] nach [illegible] [illegible] vergangenen Zeiten gleichkäme, [illegible] [illegible] Chore [illegible] *Quando corpus morietur* [illegible] »Stabat mater«. [illegible] in den Worten *Paradisi gloria* [illegible], die einer Theater-Trompeten-Fanfare gleichen, [illegible] [illegible] keineswegs durch eine [illegible] das Gegengewicht gehalten. [illegible] Orchesterbegleitung der Chor sich besser [illegible] Domchor [illegible] Stück vortrug, [illegible] Wirkung geradezu widerwärtig. Solche Stücke sollten grundsätzlich vom Programm der Domchor-Concerte ausgeschlossen bleiben, gleichviel ob der Verfasser ein hochberühmter Mann ist oder irgend ein Anderer. Die übrigen gesungenen Stücke waren zum grössten Theil bekannt. [illegible] befand sich unter ihnen [illegible] Motette »Dies meine Freude«, allerdings ein Werk anderer Schlages wie das vorher erwähnte, gewaltig und gross in der Anlage und Ausführung und tiefergreifend, dennoch aber kein Werk, wie es für einen derartigen Chor passend und bestimmt ist. Es ist schon früher in diesen Blättern darauf aufmerksam gemacht worden, dass die vielen Stücke von Bach [illegible] a capella-Chöre schreibt. Nun denke man sich den Nutzen für den [illegible] des kgl. Domchors, wenn er [illegible]

[illegible] Concerte [illegible] Vorbereitungen [illegible] Bach'schen Motette [illegible] — wenn solchen [illegible] Gegengewicht geboten wäre [illegible] Programm [illegible] Haydn und Bach [illegible] Chöre [illegible] Solo-Vorträgen [illegible] Orgel [illegible] Herr Professor [illegible] Toccata [illegible] der Orgel [illegible]

Berlin. (Zweiter Bericht [illegible]) In der neuen [illegible] Thomaskirche, [illegible] Orgelconcert [illegible] Phantasie [illegible] Bach [illegible] Haydn [illegible] Adagio von Mendelssohn [illegible] Pastorale [illegible] Fuge [illegible] Bach [illegible] Orgel [illegible] Herr Sauer [illegible] Wirkung [illegible] Melodie »Nun ruhen alle Wälder« [illegible] Bach'sche Pastorale [illegible] Vorzüge der grossen Orgel [illegible] Begleitinstrument [illegible] Chorgesang [illegible]

Prag. [illegible] Concerte [illegible] Tanzmusik [illegible] Schwester [illegible] Theater [illegible] Publikum [illegible] Tanzmusik [illegible] Gesangvereine [illegible] Theater [illegible] Ruhe [illegible] »Vier Haimonskinder« [illegible] Böhmischen [illegible] Leitung [illegible] Sympathie [illegible] verstummt.

Karlsruhe. In einem Symphonie-Concerte [illegible] Leitung [illegible] Faust-Ouverture von R. Wagner wegen ihrer grossen instrumentalen Wirkung besonderes Interesse. [illegible] der Hofcapelle [illegible] Violin-Concert von Bruch [illegible] Composition [illegible] Erfolge. — [illegible] der Herren [illegible] fortgesetzt, und das Beifall [illegible] — In der Oper [illegible] »Lohengrin« [illegible] Schade [illegible] Bühne [illegible] Werke [illegible] Oper der Frau Viardot [illegible] Zauberer, Text von Iwan Turgenjew, [illegible] Dichtung und Composition [illegible] Operette [illegible]

Tübingen, [illegible] Jan. Pianist [illegible] Compositionen [illegible] Quartette [illegible] Interesse [illegible]

Stockholm, [illegible] Akademie [illegible] Theater [illegible] Concertes [illegible] Akademie [illegible] Krone [illegible] Theater [illegible] Operncasse [illegible] Schauspielhauses [illegible] Staatszuschuss [illegible]

Lüneburg. Als Ergänzung der [illegible] Nummer [illegible] Jahren [illegible] Musikdirector [illegible] Druck [illegible] Verlag von Herold & Wahlstab in Lüneburg.

ANZEIGER.

[00] Im Verlage
von Robert Seitz in Leipzig
erschienen soeben:

	Thlr.	Ngr.
Hiller, Ferdinand, Op. 105. **Acht Gesänge** für 1 Singstimme m. 1 Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2	à —	17½
Lachner, Franz, Op. 110. **Suite** für Clavier in 1 Heften	2	2
Pathe, C. Ed., Op. 144. **La belle Virginie.** Polka de Salon pour Piano	—	12½
— Op. 146. **Im duftenden Hain.** Idylle für das Pianoforte	—	10
Reinecke, Carl, Op. 56. **Zwei geistliche Gesänge** für Sopran oder Tenor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Nr. 1. »In virgule tua« Nr. 2. »Benedicite Deum«	2	— 15
— Op. 111. **Offertorium** »Fuit, ex patre ergo Mariae« für Chor und Orgel mit [illegible] Partitur und Stimmen	—	17½
Schauroth, O. von, Op. 10. **Sechs Lieder** ohne Worte für Pianoforte	1	—
Unterhalden, A., Op. 10. **Wahl** für vierstimmigen Männer-Chor. Partitur und Stimmen	—	10

[12]
Neue Musikalien
im Verlage von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

	Thlr.	Ngr.
Bach, Joh. Seb., **Sechs Sonaten** für Violoncell. Für Pianoforte bearbeitet von Immanuel Bill. Nr. 1 in G dur 11 Ngr. Nr. 2 in D moll 11½ Ngr. Nr. 3 in C dur 11½ Ngr.		
Brahms, Johannes, Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 4—5	à 1	—
Dietrich, Albert, Op. 11. **Sonate** für das Pianoforte zu vier Händen	2	20
— Op. 21. **Sinfonie** in D moll für grosses Orchester. Partitur	2	25
— — Orchesterstimmen	5	25
Eschmann, J. C., Op. 60. **Aus glücklichen Tagen.** Vier Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	2	—
— Op. 10. **In stiller Nacht.** Drei Gesänge für eine mittlere Stimme mit Pianoforte	—	20
Haydn, Jos., **Rondo** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Rob. Schaab	—	27
— **Sinfonien** für Orchester, revidirt von Franz Wüllner. Nr. 1 in C dur. Partitur	2	10
— — Orchesterstimmen	2	20
Hiller, Ferd., Op. 160. **Thema und Variationen** f. Pianoforte zu vier Händen	1	5
Panofka, H., Op. 88. **24 nouveaux Exercices** progressifs pour Soprano ou Mezzo-soprano avec accompagnement de Piano	1	20
Raff, Joachim, Op. 111. **Capriccio** pour le Piano	—	20
— Op. 117. **Deux Meditations** pour le Piano. Nr. 1. 2	à —	10
— Op. 118. **Scherzo** pour le Piano	—	20
— Op. 148. **Chaconne** pour deux Pianos	1	20
Schumann, Clara, **Cadenzen** zu Beethoven's Clavier-Concerten. (Cadenz zum C moll-Concert. Op. 37. Zwei Cadenzen zum G dur-Concert. Op. 58.)	1	—
Wüllner, Franz, Op. 28. **Erste Messe** für Chor u. Soloquartett. Partitur	2	—
— — Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass	à —	10

[18]
Neue Musikalien.
Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. v., Op. 67. **Symphonie** Nr. 5. C moll. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von C. Burchard. 2 Thlr. 11 Ngr.
Bismarck, S., Mazurek für das Pianoforte. 10 Ngr.
— **Wiegenlied** für das Pianoforte. 11 Ngr.
Bruch, M., Op. 16. **Normannenzug.** Gedicht aus »Ekkehard« von J. V. Scheffel, für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester.
Partitur 2 Thlr. 11 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr.
Clavierauszug 20 Ngr.
Solo- und Chorstimmen 11 Ngr.
Haydn, Jos., Symphonien. Arrang. für das Pianoforte zu 2 Händen. Nr. 11. D dur. 25 Ngr.
— **Menuett** aus der Symphonie in D dur Nr. 10. Für das Pianoforte bearbeitet von C. Bismarck. 11 Ngr.
Mozart, W. A., Symphonien in Partitur. 2. 3. Band. Nr. 7—12. Roth cartonnirt. 2 Thlr.
— **Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Bände. Roth cartonnirt. 1 Thlr. 10 Ngr.
— **Variationen** in G dur für das Pfte. zu 4 Händen. Zum Concertvortrag zweiflügelig arrangirt von C. Bismarck. 20 Ngr.
Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von C. W. Teichner. Heft 1. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Nr. 1. *Ave Maria!* »Ave Maria! Jungfrau mild!«
— 2. *Des Schäfers Liebesgruss.* »Dort blinket durch Weiden.«
— 3. *Ständchen.* »Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn.«
— 4. *An eine Quelle.* »Du kleine grün umwachsne Quelle.«
— 5. *Der König in Thule.* »Es war ein König in Thule.«
— 6. *Das Echo.* »Herzliebe gute Mutter.«
Schule, die hohe, des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeb. von Ferd. David. Nr. 1—40 in 2 Bänden. Roth cartonnirt. 2 Thlr.

[10] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

JOH. SEBASTIAN BACH.
Sechs Fragmente
aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten
für Pianoforte
übertragen von
Camille Saint-Saëns.
Complet 1 Thlr. 20 Ngr.

Einzeln:
Nr. 1. Ouverture aus der 29sten Kirchen-Cantate. 15 Ngr.
— 2. Adagio aus der 6ten Kirchen-Cantate. 11 Ngr.
— 3. Andante aus der 6ten Kirchen-Cantate. 11 Ngr.
— 4. Gavotte aus der 6ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
— 5. Andante aus der 2ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
— 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten
für Pianoforte und Violine
eingerichtet von
Ernst Naumann.
Nr. 1 in Es dur 20 Ngr. Nr. 2 in C moll 1 Thlr. Nr. 3 in D moll 25 Ngr. Nr. 4 in E moll 25 Ngr. Nr. 5 in C dur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in G dur 27½ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 16 Februar 1870 | Nr. 7. | V Jahrgang

Werke von E. Lassen.

1. **Symphonie in D-dur** für grosses Orchester componirt (Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen gewidmet) von E. Lassen. Partitur 135 S. gr. 8. Preis 8 Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Breslau, Jul. Hainauer. (1868.)
2. **König Oedipus** von Sophokles. Musik von E. Lassen. Einleitung, Chöre und Melodramen (nach der Donner'schen Uebersetzung). Partitur 187 S. gr. 8. Preis 4 Thlr. Clavierauszug 2 Thlr. Breslau, Jul. Hainauer. (1869.)
3. **Lieder:** a. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Pr. 25 Sgr. — b. Drei Lieder für Bariton mit Pianofortebegleitung. Pr. 22½ Sgr. Breslau, Jul. Hainauer. (1869.)

Herr E. Lassen, der Weimarsche Hofkapellmeister, hat in den letzten beiden Jahren mehrere Werke publicirt, von denen wenigstens einige geeignet sind das Interesse der Musiker zu erregen; es spricht sich in ihnen eine gesunde musikalische Empfindung und eine sehr respectable Gestaltungskraft aus.

1. Die Symphonie in D stammt schon aus dem Jahre 1868 und erschien gleichzeitig mit der Symphonie in Es von Bruch. Der Umstand, dass letztere ziemlich schnell an den Hauptorten zur Aufführung kam, ist für Lassen's Werk etwas nachtheilig gewesen, denn unsere meisten Orchester glauben mit Einer neuen Symphonie im Concertjahre ihrer Pflicht vollauf genügt zu haben. Dieselbe scheint nun aber nachträglich mehr in Aufnahme zu kommen, und dürfte die neulichst stattgehabte Aufführung durch die kgl. Kapelle in Berlin, wo sie mit Beifall aufgenommen wurde, wohl auch andere Orchestervereine veranlassen, mit diesem neuen Werke einen Versuch zu machen.

Manches, der von einem (halben oder ganzen) Anhänger der Zukunftsschule etwas formlos Weltstürmerisches erwartet, dürfte sich angenehm getäuscht finden. Es ist ein Werk in klaren Formen, recht natürlich im Ausdruck, frisch und anmuthig; dem Inhalt, den Intentionen, den Zielen nach leicht ab- und auszumessen, besteht im Wesentlichen zwischen Mitteln und Zweck eine wohlerwogene Harmonie. So wenigstens muss das Urtheil lauten, wenn man nicht gerade den absoluten Maassstab klassischer Vollendung, sondern manche andere Producte unserer Tage dagegen hält.

Im Einzelnen bemerken wir noch Folgendes. Der Eingang ist etwas intraden-mässig und könnte wohl noch an manchen anderen Dingen lesen als gerade an eines Symphonie. Das Hauptverdienst der beiden Motive des ersten Satzes ist, dass sie gut contrastiren und das Hauptmotiv sich ganz deutlich als ein solches heraushebt. Was aber die Führung des letzteren anlangt, so kommen dabei einige erhebliche Mängel an Tage. Es tritt schon im vierten Takte auf und zwar in den Violoncells, worauf es die ersten Geigen ergreifen und vorläufig zum Schlusse, d. h. zum Uebergange in das andere Motiv hinführen, in dieser Weise:

[Allegro ma non troppo ♩ = 138.] Viol. II. Bratschen. Violonc. *p marcato.* Contrab. Viol. I.

Was hier zunächst auffällt, ist im neunten Takte der Zusammenstoss — denn so darf man es wohl nennen — des Schlusses der Melodie im Violoncell zuerst mit dem Basse als *h*-*e* und sodann mit der Wiederholung der ersten Geige als *fis*-*e*. Es ist dies eine Kleinigkeit, aber eine bedeutsame Kleinigkeit. Wenn die Melodie als solche empfunden werden soll, muss sie für ihre Schlusswendung Raum und Ruhe haben; das *h* im Basse ist missläutend und störend. Und eine der bewährtesten Gesetze ist das, welches für den Eintritt der Nachahmung der Melodie fordert, dass die übrigen Stimmen eine zurücktretende Haltung, oft in dissonirender Lage, beobachten. Hier wird aber das *e* in der ersten Violine ganz verdeckt, weil die Melodie im Violoncell ihre Cadenznote emphatisch nach *fis* aufschwingt. Ein solcher Aufschwung ist nur im Sologesange oder -Spiel zulässig, in mehrstimmigen Sachen verliert er seine Berechtigung, klingt stumpf und hässlich und schadet den übrigen Stimmen. Ein Hauptbedenken erregt hier aber das Verhältniss der Imitation in der oberen Geige zu der Grundmelodie im Violoncell. In den ersten acht Takten ist die Nachahmung ganz genau, im fünften schlägt sie um und wendet sich plötzlich abwärts nach Fis-moll; die Melodie wird dabei um einen Takt verkürzt, wodurch sich der plötzliche Ab- und Uebergang nur um so mehr bemerklich macht. Und zu welchem Zwecke wird diese überaus stumpfe, durch einen rein mechanischen Ruck des Basses zu Stande gebrachte Modulation hier vorgeführt? Ein künstlerischer Zweck ist nicht ersichtlich. Wollte man sagen, die Beantwortung des Themas dürfe keine Wiederholung sein, weil sie bestimmt sei, ein anderes Motiv hervorzurufen, so hätte dies zwar einen Schein von Wahrheit für sich, aber auch nur einen Schein; denn die Imitation erscheint dann doch immer wie eine Verirrung und die ganze Situation wie eine Verlegenheit, aus welcher das neue Motiv erst einigermassen befreit. Durch eine solche Haltung verlieren die Motive ihre innere Bedeutung, ihre Selbständigkeit, und werden degradirt zu modulatorischen Phantasiereihen. Mit anderen Worten: die Melodie wird Phrase, die Stimme wird Arabeske, phantastisches Füllstück einer starren harmonischen Hinterwand. Mit der Einbusse dessen, was den Kern der Melodie ausmacht, geht auch zweifelsohne verloren das rhythmische Gleichmaass und die contrastirende Abfolge. Es wird wohl ein gut fundirtes Gesetz sein, dass man nie auf Kosten der Hauptmelodie trachten solle, in den Gegensatz zu gelangen. Denn nichts ist leichter zu erreichen, als ein solcher Gegensatz; man hat nur nöthig, die Melodie natürlich sich entwickeln und rein ausströmen zu lassen: es ergiebt sich der Gegensatz von selber, wie ein Springquell wirbelt der belebende Contrast plötzlich empor. Je mehr sich die vorhergehende Melodie dehnt, biegt und krümmt, desto weniger wird der Contrast eben als solcher empfunden, desto träger und schwerfälliger fliesst der Strom der Symphonie dahin. Was nun aber die Melodie an sich betrifft, so hat diese in der Kunst die Bedeutung eines Körpers, einer Gestalt, einer Existenz und nimmt die Rechte einer solchen in Anspruch. Die erste Bedingung ist die, dass die Melodie sich selber treu bleibe, denn hierauf beruht zunächst das ästhetische Wohlgefallen, welches sie erwecken soll. Eine Melodie sei schön oder geistreich oder pikant oder traurig — sie wird eine wirkliche Aussagekraft nur dann bewahren, wenn sie die einmal gezogene Grundlinie als festen Charakterzug betrachtet und dabei beharrt. Ausschmückung, Ausgestaltung, Erweiterung, Verkürzung, Versetzung, imitatorische und thematische Verwerthung u. s. w. gehören recht eigentlich zur Ausbreitung ihres Wesens, wenn ein Ganzes von grösseren Dimensionen entstehen soll; aber die blosse Phrasirung oder, wie man es wohl passender nennen könnte, die Paraphrase der Melodie an die Stelle entweder der wirklichen Nachahmung oder der weiterbildenden Ausgestaltung ist durchaus ausgeschlossen. Denn diese greift den Körper der Melodie an und zerstört für den Hörer das, woran seine Theilnahme emporrankt, die Haft- und Haltbarkeit der Melodie; die er nun wird, welche Lesart gelten soll, das Thema oder die Paraphrase. Mit einer solchen Aenderung ist der Glaube des Hörers zerstört und der Zweifel begonnen. Warum den klaren Gang, nachdem er sich ganz der Vermuthung entsprechend vier Takte hindurch in D-dur bewegt hat, mit einem plötzlichen Ruck nach Fis-moll werfen? Warum nicht der naturgemässe Abgang nach H-moll? entweder so

oder so

Letzteres würden wir vorziehen, weil ein wesentlicheres Glied der Melodie dabei zur Geltung kommt und das unwesentlichere wegbleibt. Empfunden wird dieser Mangel, diese Ungleichheit der rhythmischen Glieder, aber unter allen Umständen, wenngleich eine Umwendung der ganzen Melodie nach Moll wohl das einzig Zweckdienliche sein dürfte:

Hier ist keine Paraphrase, keine willkürliche Modulation mehr, sondern eine Umbildung der Hauptmelodie in das nächst verwandte Moll und damit ein zur Bereicherung dienender Gegensatz. Ob eine solche Umbildung nach Moll einem Componisten passt, ist eine andere Frage; vielleicht sieht er ganz hiervon ab und lässt sein Durthema lieber ganz in Dur verweilen, denn wählt Jeder die Mittel nach seinen Zwecken. Hier sollte nur hervorgehoben werden, auf welchem Wege die Melodie nothwendig entstellt werden muss und auf welchem sie, in denselben Sphären eintretend, dennoch in ihren Grundzügen treu bewahrt werden könne. Es sollte — wenn möglich mit einiger Eindringlichkeit — betont werden, dass die Melodiebildung der Cardinalpunkt ist, von welchem die Hauptmomente einer Composition ausstrahlen und an den noch das Schicksal aller Werke der Tonkunst geheftet ist. Und wir wollten hierbei zugleich andeuten, warum moderne Musiker so selten die Oeffentlichkeit dauernd

lesseln und nach einigen Aufführungen wieder im Archiv wandern. Bei der fast unbegrenzten Freiheit, welche durch die Entwicklung unseres Tonsystems und unserer Tonorgane gleichmässig gewährleistet ist, sollte der Kern aller Musik die angelegentlichste Sorge der Unterweisungen und den Hauptgegenstand der Compositionsstudien sein, damit der Boden moderner Freiheit nicht von Schlingpflanzen bedeckt werde. Aber gerade in diesem Punkte hat unsere Musiklehre sich bankrott erklärt und das seltsame Bekenntniss abgelegt, dass die Melodie nichts zu lehren sei. Was aber nicht zu lehren ist, ist auch nicht zu lernen und so tappen unsere Tonsetzer im Dunkeln und lassen sich von Partituren, Schulen und Richtungen gängeln. Die gegenwärtige Musik wimmelt voll Melodiekrüppel, und wer mit den wenigsten das grösste Publikum gewonnen hat, gilt als Meister.

Um in Sachen der Melodie noch eine weitere Einzelheit zu beleuchten, wenden wir uns an dem zweiten Satze, dem Andante. Der Autor hat den Versuch gemacht, ein ziemlich ausgeführtes Tonbild zu liefern, und das ist jedenfalls zu loben. Ob der musikalische Inhalt der Breite entspreche, ist freilich eine andere Frage, und wir wagen nicht sie zu bejahen. Um nun aber nicht den Schein auf uns zu laden, als wollten wir Einzelnes zusammenhanglos aus dem Ganzen herausreissen und daran nun Kritik üben, deren Grund oder Ungrund von dem Leser nicht controlirt werden könne, lassen wir ein Schema der Anlage des ganzen Satzes folgen. In sechs Gruppen:

A Den Anfang macht das *piano* in den Saiteninstrumenten auftretende Hauptthema (6 Takte). Es folgt die Wiederholung desselben in den Bläsern eine Octave höher mit Schluss auf der Dominante (8 Takte). Nachklingen eines Motives aus dem Thema mit anderem Bassrhythmus, wobei ein *Forte* erreicht wird und Rückführung auf eine neue Wiederholung (9 T.), dann diese Wiederholung (6 T.) nebst Nachklang derselben (3 T.).

B Diesem Nachklange schliesst sich eine stark und nachdrücklich auftretende Zwischenmusik an, welche sich von *f* zu *ff* arbeitet und dann zu *pp* absinkt, wo angelangt das zweite Thema andeutend hervorbricht (22 T.).

C. Nun diese zweite Hauptmelodie *pianissimo* (10 T.). Motivartiges Nachklingen derselben mit anderem Rhythmus, wobei ein *Forte* erreicht wird, hinführend auf eine neue Wiederholung (16 T.), dann diese Wiederholung, nach *pp* (8 T.) nebst etwas fremdartigem Nachklang derselben, dem die Anfänge des ersten und des zweiten Themas verbunden folgen (17 T.). Also wesentlich die gleiche Anlage wie bei der Melodie *A*.

D Hierauf haben wir in 66 Takten eine Durchführung, die sich natürlich des Materials der ersten Melodie bedient. Eingeleitet wird dieselbe durch die obige starke und nachdrückliche Zwischenmusik (= *B*), die hier aber fast bis zur Unkenntlichkeit verändert ist (7 T.) und den Uebergang macht zu dem verkürzten ersten Motiv, welches sich *piano* in Fis-moll vernehmen lässt (6 T.); zum andern Mal einleitend, lastet diese starke Zwischenmusik (6 T.), das gleichfalls verkürzte erste Motiv nach Es-moll, wo es in einem gleich wehmuthsvollen *Piano* ertönt (6 T.); zum dritten Mal (2 T.) führt sie dasselbe nach Es-dur (4 T.), und so je durch zwei *Forte*-Takte weiter erst nach F-dur (1 T.), dann nach G-dur, wo es oben und im Basse mühsam lallt und stottert (4 T.), erst nach einer beschwerlichen und gefahrvollen Modulation zwischen Scylla und Charybdis, zwischen Bass und Kronen (6 T.) langt die Melodie endlich wohlbehalten in C-dur an, um hier, zum ersten und letzten Male in ihrem Rednerkleid, sich *Forte* auszusprechen (8 T.). Eine rhythmische Begleitfigur, welche nun allein zu Worte kommt, steigert diesen *f* zum *ff*, das Hauptthema tritt also bei einer Stelle ein, welche nur ein rhythmisch-modulatorisches Füllsel und insofern inhaltlos ist. Diese Figur bricht sich von C-dur in zunehmender Kraft Bahn nach Es-dur und sinkt dann zum *Piano* ab (9 T.), wobei sie

E in das zweite Thema überleitet, welches nunmehr zu der Reihe kommt, wiederum *pp* (16 T.), mit motivartigen Nachklängen, die zum *Forte* führen (16 T.) und dann zur Wiederholung des Themas (8 T.), gefolgt von Nachklängen nebst Verwendung des ersten und zweiten Themas (16 T.), wesentlich Alles wie oben sub *C*, nur mit dem Unterschiede, dass jetzt nicht mehr neue Gestaltungen, sondern

F dem Schlusse zugeschritten wird, die letzten 44 Takte, welche sich durch ein *pp* der ersten Hälfte des ersten Motivs einleiten und sodann mit den üblichen hier keineswegs gesparten umbringenden Medicamenten zu Ende geführt werden.

Wir haben hier also zwei Hauptmelodien, von denen die den Anfang machende und die meiste Zeit in Anspruch nehmende erste in den ersten acht Takten dieses Satzes so lautet:

Viol. I.

p dolce

Viol. II

Violone.

Bläser etc.

Die andere Hauptmelodie, welche mit der ersten mehr als gut ist um die Wette streitet, stellen wir gleich daneben; sie tritt ebenfalls zuerst in den Geigen auf:

Viol. I
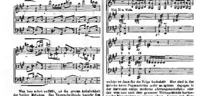
Viol. II *pp*

Viol. II all' 8va.

Viola

Violone.

Contrab. pizz.



Was hier sofort auffällt, ist die grosse Aehnlichkeit der beiden Melodien. Das Unterscheidende besteht fast nur in Aeusserlichkeiten (Rhythmus, Stärkegrad, Cadenz u. s. w.), während sie innerlich einander so gleich sind, dass eine für die andere gebraucht werden könnte, aber beide neben einander keinen Platz haben. Weil der Componist sie dennoch neben einander stellte, raubte er sich die Möglichkeit eines belebenden Contrastes und kam zu einer Musik, die wohlklingend, aber farb- und ausdruckslos ist. Dies ist auch der Grund, weshalb das Andante den Eindruck einer zu grossen Länge machen wird.

Der Contrast, welcher den Hauptmotiven in ihrem Verhältniss zu einander eingeboren sein muss, ist durch den Tonsetzer hier auf andere Weise bewerkstelligt, nämlich durch das, was wir vorhin (s. B und D) als »Zwischenmusik« bezeichneten. Dieser vage Ausdruck wurde gewählt, weil wir Bedenken hatten, die betreffende Musik als ein wirkliches drittes Thema und damit als ein wahrhaftes Bindemittel der Satzglieder aufzuführen. Man urtheile selbst. Zuerst (s. B) hat sie diese Gestalt:

u. s. w., also die einer (wenn auch unbeholfen) fugirten Nachahmung. Später (s. D) wechselt sie die Kleider und tritt in einer ganz anderen Toilette auf:

welche sie dann für die Folge beibehält. Hier sind in der Melodie keine Fugenschritte mehr zu spüren, dagegen in der Harmonie einige moderne »Errungenschaften«, oder das, was man nach dem gemeinen Wortausdrucke harmonische Rippenstösse zu nennen pflegt. Lassen wir diese und fragen wir nur nach der Berechtigung einer derartigen Abweichung von dem zuerst nachdrücklich eingeführten Motiv. Eine solche ist nicht vorhanden. Diese Zwischenmusik erhält dadurch einen Ueberwerth, und weil sie die Hauptmelodie des Satzes in sich schliesst und alle Schritte der Melodie durch ein überlautes Machtgebot bestimmt, welchem die beiden Hauptmelodien sich noch ganz demüthig fügen, so ist klar, dass sie in dem ganzen Satze den *Deus ex machina* vorstellt, ohne dessen Dazwischentreten ein Stillstand oder doch etwas ganz Anderes eintreten würde. Aber besagter *Deus* pflegt nur zu erscheinen, wenn irgend Etwas nicht in Ordnung ist; in einem wirklichen Organismus wird er nicht sichtbar. Das ist der Punkt, von wo aus die Schwäche des vorliegenden Andante-Satzes erwiesen und die, wenn auch geschickte, doch nur äusserliche Zusammenfügung seiner Theile aufgedeckt werden kann.

Ueber die beiden letzten Sätze genügen wenige Worte. In dem Scherzo scheint uns der Ton sehr gut getroffen zu sein, wie auch durch Zartes und Derbes treffliche Gegensätze erzielt sind. Und in dem Finale zeigt der Componist sich so wenig ermattet oder überreizter Mittel bedürftig, dass er fast mit Haydn'scher Munterkeit sich bewegt. Oper und Clavier klingen auch mitunter an; haben wir klagen diese jetzt nicht an? Im Ganzen ist das Werk instrumental gedacht und ausgeführt. Concertdirigenten sollten es nicht ungehört bei Seite schieben, da ist eine leicht fassliche Musik, ganz geeignet der Menge der Hörer zu gefallen. (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Richard Wagner. Sein Leben und sein Wirken. Ein populärer Vortrag von **Ludwig Nohl.** München 1869.

E. B. Dieser Vortrag bildet den Schluss zu einem drei Vorträge enthaltenden Cyklus, welche alle moderne Musikdramen zum Gegenstande hatten, und deren beide frühern über Gunt-

hören und über die Romantiker handelnd, bereits früher den Westermann'schen Monatsheften zum Druck überliefert waren. Nachdem Ludwig Nohl im Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn Mozart als den vollkommensten Componisten, Mozarts »Zauberflöte« als die vollendetste Schöpfung der dramatischen Musik hingestellt, zu welcher die ganze frühere Entwicklung nur gleichsam eine Vorbereitung gebildet, erhebt er darauf den anfänglich unerkannten Beethoven als den gross, der in dem Bau seiner Vorgänger den Thurm der Vollendung hinzufügte. Ist ihm nunmehr Richard Wagner der Künstler, »der jene früheren praktischen Anläufe zum Ganzen und Einzelnen mit dem ersten gelungenen Beitrage zu krönen verstanden hat und ebendrum in Folge dieser seiner eigenen Bestrebungen auch dahin gelangte, jene Idee eines alle menschlichen Fähigkeiten zugleich umspannenden Gesammtkunstwerkes — richtig zu erfassen und zugleich theoretisch zu begründen«. Diese Ansicht durchzuführen, soll der gegenwärtige Vortrag versuchen, freilich nur in allgemeinstem Umrisse, eine tiefere Begründung aus der Geschichte und Aesthetik der Musik soll demnächst gegeben werden, worauf sich in dem auf dem Umschlage angekündigten Buche »Gluck und Wagner«.

Der Verfasser ergeht sich in der Einleitung in seiner bekannten Weise über die Bedeutung des Germanenthums für Geschichte und Kunstgeschichte, die Deutschen hätten vor Allem den Beruf und die Befähigung zu der Darstellung des grossen Gesammtkunstwerks, dessen Idee R. Wagner verfolge. Nun erzählt er Wagner's Leben, nach den von diesem selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gemachten Mittheilungen. Dass er kein Wunderkind gewesen, dass im Anfang der Zug zur Poesie in ihm weit stärker gewesen ist, der zur Musik, wird hier nicht verschwiegen. Sein Entschluss Musiker zu werden, führt ihn zu Weinlig's contrapunktischem Unterricht und zum Studium Beethoven's, der auch das Vorbild seinem ersten Compositionsversuche war. Diese wandelten sich aber bald dem dramatischen Fache zu. »Wir hatten nun freilich nicht Gelegenheit die gesammten Jugendversuche näher anzusehen, die Wagner im Gebiete der Oper gemacht, sie schildern mehr oder weniger das Irren der Zeit, aber die Bahn zur Wahrheit« sagt Nohl S. 14. Verlangen nach einer grossen Kunstlerthat, gegenüber manchen auf dem Grunde moderner Lehrbücher (S. 14) anstandslosen früheren Versuchen, führte ihn nach Paris, wo in den »Rienzi« vollendete und in französischen und deutschen Zuständen seinem Unmuth ordentlich Luft machte. Mit »Rienzi« hatte er die frühere Periode seines Schaffens und die Concessionen an die frühere Oper abgeschlossen, mit dem »Fliegenden Holländer« die Bahn seiner Selbstständigkeit betreten. Es werden dann die wichtigsten Ereignisse nach seiner Rückkehr in einer Anmerkung kurz angegeben und hierauf zu der Betrachtung von Wagner's künstlerischem Schaffen übergegangen — über welches freilich nur den hier neue Aufschlüsse erwarten wird, der bisher keine Kenntniss Nohl'scher Schriften hatte. Wem dieses Glück bereits zu Theil geworden, der wird sich nicht wundern, hier von allem Anderen mehr als von Musik geredet zu sehen. Zwar wird in hochtönender Weise von dem Geiste der Liebe, in welchem hier Wagner der Geist der Musik enthalten war, gesprochen, von dem durch die Musik bewirkten Gefühlsleben, welches Wagner zu den Quellen alles wahren Menschenthums, den alten deutschen Sagen, hinführte, und von der tiefen menschlichen Bedeutung aller dieser Sagenstoffe, die Wagner erkannt und zur Anschauung gebracht habe; aber sowie man von dem specifisch musikalischen Elemente, in welchem sich jener Gehalt darstellt, von den auf musikalischem Können, musikalischer Leistung beruhenden Wirkungen etwas Näheres hören möchte, wird man mit gemeinen Bemerkungen und kurzen Versicherungen abgespeist und auf eigenes Hören verwiesen, eine wohlfeile Art der musikalischen Charakteristik sich zu entschlagen. Und doch musste Herr Professor Nohl sich gerade über das ausführlich äussern, worin er Autorität zu sein überzeugt ist. »Ueber den Werth der dichterischen Form dieser Werke freilich muss ich mich bescheidene« sagt er S. 48, »einigermassen das Endurtheil sprechen zu können, die mit der Technik des Dramas sich näher vertraut wissen als ich, der ich mich leider der modernen Schwäche einer zu besonderen Vorliebe für die Tonkunst zu zeihen habe, als dass ich in jener Hinsicht ein entscheidendes Wort mitsprechen dürfte« — was nun in der Tonkunst allerdings entsteht, denkt man sich hinzu. Aber auch was über Idee und Behandlung der dramatischen Stoffe gesagt wird, enthält theils manches höchst Bedenkliche, theils viel werthloses und unnöthig breitgetretenes Räsonnement; wir müssen die Geduld der Zuhörer bewundern, welche den zweiten Theil des Vortrags bis zu Ende angehört haben. Es muss einem förmlich schwindeln bei diesen phrasenreichen, in den höchsten und nicht immer anständigen Ausdrücken sich bewegenden Expectorationen über die Bedeutung der Sagen und deren Auslegung. So wird S. 33 von der Gestalt des behend leidenden Tannhäuser folgende Anwendung auf unsere Gegenwart gemacht: »Und ist es nicht eben dieser nicht zu verachtende Sinn für die ewige Wahrheit der Natur gewesen, wie in dem gährenden Menschheitsprocesse des letzten Jahrtausends diesen deutschen Geist nicht blos erhalten, sondern zur Rettung seiner und Anderer auf den Plan der Geschichte geführt hat? Wäre nicht vielleicht gerade so wie ein Jahrtausend zuvor das Menschthum in kalter Menschensatzung und wüstem Sinnentaumel zu Grunde gegangen, wenn nicht eben dieser deutsche Geist mit wahrhaftbrennender Energie an die ewige Wahrheit der Natur und an die Nothwendigkeit der Einkehr zu ihr wieder erinnert hätte, wenn das Menschenwesen soll?« (!) Wer das gelesen und verstanden hat und wen noch nach Weiterem dürstet, dem können wir noch reichlichen Stoff erhabenster Erhebung und entzückender Tanzmusik versprechen. Bedenklich aber wird dieselbe, wenn es zu einer Verherrlichung des Tristanstoffes verwendet wird (S. 34), wenn auch hier der unserem germanischen Sittlichkeitsgefühl doch sehr gewaltig widerstrebende Inhalt einer nicht germanischen Sage in gleicher Weise gepriesen wird. Oder genügt etwa ein Liebestrank, um Tristan, »den hehren Helden« (S. 43), unserem sittlichen Gefühl gegenüber für seine verbrecherische Schwäche frei zu sprechen?

Wir könnten noch manche Betrachtung hinzufügen, doch scheint uns die Veranlassung dazu nicht genügend. Bemerken wollen wir nur noch für die, welche es noch nicht wissen sollten, dass Nohl nicht nur Wagner-Verehrer ist, sondern mit der gesammten »neudeutschen« Schule durch Dick und Dünn geht. Was Wagner dem Vollender des Dramas, so ist ihm jetzt Franz Liszt der Neubegründer der instrumentalen Kunst, der Schöpfer einer neuen, grösseren Form der reinen Musik nach Beethoven (S. 19). Man muss gespannt sein, welche Wandlungen er noch ferner durchmachen wird.

A. Berlijn

Nekrolog.*)

A. Berlijn Compositeur né à Amsterdam le 2 Mai 1817. Mr. *Bernard Koch* lui donna les premières leçons de piano et de violon. — Mr. *Louis Erk*, élève de *Schneider* de *Dessau* le prit sous sa direction, lui sont quant Theoreme et la composition; en 1836 il partit pour *Leipzig* et profita de conseils des grands maîtres. Mr. Berlijn s'occupa de musique de Théâtre. En relation avec M. Meulinaar, chef du Théâtre

*) Eingesandt von der Wittwe. Herr Berlijn starb am 18. Jan. 1871 in Amsterdam. D. Red.

français à Amsterdam. Celui-ci lui confia deux poèmes *Lodoiska* et *les Méprises par ressemblance*. 1844 il composa l'opéra *Bergknappen* (les Mineurs) poème de *Kleimer*. Cet opéra fut représenté à Amsterdam, *Février* 1844, sous la direction de son *frère*, et les éloges les plus flatteurs furent prodigués à l'auteur. De 1834 à 1844 on représenta au Théâtre d'Amsterdam douze ballets et plusieurs drames avec chœurs. En Novembre 1848 l'opéra *Proserpine* (pend. [illegible] de son séjour à Bruxelles). Il composa l'opéra *le Lutin de Culloden* (encore inédit). Plusieurs morceaux de cet opéra furent exécutés à son concert donné à Paris, salle Herz, Mai 1840. En 1842 *Février* sur la demande de *S. M. Guillaume II*, Mr Berlijn fit entendre à la cour de la Haye en présence de la famille royale et du corps diplomatique plusieurs morceaux de ses opéras. S. M. le Roi lui fit remettre, à cette occasion, les insignes de l'ordre de la couronne de chêne.

Mr Berlijn a composé plus de deux cents Oeuvres, la plupart publiées à *Leipzig* et à *Amsterdam*. On cite encore parmi ses manuscrits un *Oratorio*, «*Moses auf Nebo*», un *Tantum Ergo*, une *Messe* à grand orchestre. La musique de Berlijn décèle un compositeur expérimenté, on y remarque beaucoup de verve, de la grâce et une profonde science harmonique. En 1841 il a eu l'honneur que le célèbre *Fétis* dirigeât son *Ouverture Triomphale*, qu'il avait dédiée à *Mendelssohn Bartholdy*. 1837 Novembre, Mr *Louis Spohr* a dirigé sa *Sinfonie* à *Cassel* avec grand succès, et c'est là un de ces faits qui prouvent en faveur du talent de Mr Berlijn. Il a reçu les distinctions suivantes: la médaille d'or du mérite civil du Roi des Belges (1840), du Roi de Danemark (1840), du Roi de Grèce (1844), du Roi de Suède (1840), de l'Empereur Ferdinand d'Autriche (1848), de S. A. R. le Prince Frédéric des Pays-bas (1840), du Roi de Hollande (1850), du Duc de Saxe-Cobourg (1844), du Duc de Nassau. Il a été membre de l'académie Ste Cécile de Rome et de la Société archéologique d'Athènes etc.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

☙ **Wien.** Im Hofoperntheater ist Herr Döppler vom Ballet und Herr Kaumeyer zum zweiten Ballet- und Orchesterdirector ernannt. Die Ernennung fällt gerade in die Zeit, wo der Tanzschwindel in Wien so ziemlich jedes andere Vergnügen in den Hintergrund drängt, hat also sonach den passendsten Moment getroffen. Von dieser Ballsucht, die fast zwei Monate lang Alles absorbirt, in ihren Vor- und Nachwirkungen sich aber über noch einen bedeutend grösseren Zeitraum erstreckt, hat man im übrigen Deutschland, namentlich im Norden, zum Glück keinen Begriff; denn was dort jetzt einige Male mit dem [illegible] das Werk gesetzt wird, ist wahre Kinderei gegen den fanatischen Ernst, mit welchem unser leichtes Wiener Völkchen die Ball-Angelegenheiten behandelt. Das lockert die Ballmusik und raubt kaum die besten Winterwochen zur Uebung. Die «Ballchronik» nimmt jetzt in einigen Zeitungen einen grossen Raum ein. Der Wiener Männer-Gesangverein hat natürlich auch seinen «Narrenabend». Dessen Fasching-Gewinn verdankt man [illegible] dem grossen Saal in dem neuen Musikvereinsgebäude, wie dieser nicht so zweckentsprechend ausgefallen ist, wie nöthig gewesen wäre. Er sollte ein Musiksaal und Ballsaal zugleich werden, und dadurch ist in den Händen nun der nicht ergebenen Architekten nur ein Ballsaal daraus geworden. Sehr lobenswerth aber war wird gesagt sein, eine bestimmte Lehre daraus zu ziehen? Gerade hier wäre die Zeit gewesen, das Tanzpublikum einem Raume einzufügen zu setzen, mögen Ball und Stadt sonst, so viel sie wollen; aber über die Schwelle des neuen Musikhauses hätten Ball und Herrenvorträge nicht kommen dürfen. Gesellschaftliche Sitten oder Gewissen mochte man nur sehr schwer zu [illegible] wenn man ihnen sein Opfer bringt. Nicht Alles gehört zusammen, was sich der Musik bedient. Wiener Musterkost möge freien Lauf haben, denn die Tanzweisen, welche von dorten in alle Welt fliegen, sind keineswegs zu verachten, aber diejenigen, in deren Hand die Pflege des besten Theiles der Tonkunst gelegt ist, sollten es mit selbstbewusstem Stolz und so viel geistigen und hohem Verstande betreiben, einmal für Ball ab zu grenzen. Die Mittel wären schon auf andere Weise zu beschaffen sein, aber die Geschichte ist im Zuschnitt verdorben, und überall wird eine gemacht. Das Einzige, was noch fehlt, wären Vocalconcertbälle, von denen eine geschickte in [illegible] Steigerung gemeinsam hergebracht werden könnte, wenn man z. B. mit einem Rendezvous-Ball anfinge und zu einer Vereinigung mit den ungarischen Abgeordneten, den Delegirten u. s. w. hinaufstiege. Der Ernst der Zeit, die Wichtigkeit schwebender Fragen und staatlicher Conflicte wird es wohl fast kommen lassen, und allem Anscheine nach wird der Fortschritt Oesterreichs rasch auch im [illegible] sein, aber die Berechtigung zum Tanzen ist hier nichtsdestoweniger gut vorhanden, wie bei der Gesellschaft der Musikfreunde oder anderen Chorvereinen. Auch diese Musikgesellschaften werden ihre eigentliche Aufgabe, Pflegestätten wahrer musikalischer Cultur zu sein, immer nur erfüllen können, wenn sie sich ihr nicht mit ganzem Ernste widmen. Es giebt Werke, die den Lebenden nur Sold die rechte Vereinigung.

☙ **Wien.** Wieder haben Einladungen seiner vielen Verehrer bewogen, Herrn Offenbach hierher aus Paris hierzu, bei welcher Gelegenheit das Carltheater eine neue Musikposse von ihm «Fari-Fari» (Kakadu) zur Aufführung brachte. Beifall und Zulauf waren sehr gross. (Herr Offenbach ist schon wieder nach Paris zurückgekehrt.) — Als ein erfreuliches Gegenstück ist das Concert des Singvereins im kleinen Redoutensaal Ende Januar zu bezeichnen, welches sehr besucht war und einen neuen Beweis lieferte, dass dieser Chorverein unter der Leitung Weinwurm's im besten Aufstreben begriffen ist. Seinen eigenen Fortschritten entsprechend scheint auch die Theilnahme des Publikums diesem Vereine sich immer mehr zuzuwenden. Das genannte Concert bestand aus verschiedenen Chören und anderen Soli; das grösste Stück des Programms war Händel's Utrechter «Jubilate». Die «Signale» wird hierüber geschrieben. Der Glanzpunkt des Abends war die dritte Abtheilung, in der zum erstenmal Händel's Jubilate, 1713 componirt, zur Aufführung kam. Die Chorsätze waren zweimal durch die reizenden Duett und Terzett sammt, entfalteten sich in ihrer Pracht gleich einer strahlenden Sonne. Man glaubte einen dreimal so stark besetzten Chor zu hören. Namentlich der markige Chor «Ehre sei Gott» und die Schlussnummer gleichen einem wahren Triumph. Hoffentlich wird der Verein dies mit lautem Beifall aufgenommene Werk bald wiederholen und wird sich dann wohl auch die Orchester-Partie finden. 1713 componirt und 1774 zum ersten Male aufgeführt — und da klagt man über Mangel an Novitäten! Dem thätigen Director Weinwurm aber gebührt der vollste Dank für diesen Abend.»

☙ **Wien.** Die «Meistersinger» werden in den nächsten Tagen hier zur Aufführung gelangen. Ueber die fortdauernden eigenthümlichen Wirthschaft der Direction schreibt die N. fr. Presse: Die Direction des Hofoperntheaters lässt wieder einmal durch die Oesterr. Correspondenz verkünden, das bestehende Verbot, der Zulassung von Fremden zu Proben im Hofoperntheater werde bei den Proben zu den «Meistersingern» strenge beobachtet werden und Niemand ohne Unterschied bei irgend einer Probe Einlass finden. Man kennt den, der Herr mit sich bei der Generalprobe noch einem solchen Communiqué wie ein ausverkauftes sei. Wenn diese ewigen Versicherungen, die man gewiss nicht darf oder höchstens nur gegen Journalisten, damit das Publikum nicht erfährt, dass die Oper schon vor der Aufführung durchgefallen ist. Ein solcher Unfall wird aber doch bei den «Meistersingern» nicht passiren können.

☙ **Berlin.** ☙ (Nachschrift zu dem Bericht über Händel's Aufführung des «Samson» in Nr 4.) Ich kann mir nicht versagen, Ihnen noch in Kürze mitzutheilen, wie sich unsere Localkritik über das gedauert hat, während diese Aufführung sich von den hiesigen Aufführungen solcher Oratorien unterschied und den Absichten zu einem besseren Praxis zu gehen geeignet ist. Der Berichterstatter der Vossischen Zeitung, Herr Dr Gustav Engel, schreibt über die Instrumentation wie folgt: «Für die Instrumentirung war das Arrangement des Musikdirectors Grape in Hamburg benutzt worden, das in geschickter Weise die Orgel durch Orchester-Instrumente und Clavier zu ersetzen sucht, ohne jemals die dem Stile des Händel'schen Musik widersprechenden Elemente auszufügen. Der Claviertön bleibt allerdings immer etwas Schwindendes und Störendes, da er den Ton nur akkuschell andeutet, anstatt ihn voll auszuschwingen zu lassen. So lange wir nicht unsere Concertsaal besitzen, dem eine Orgel als Hintergrund dient, wird diesem Mangel nicht zu begegnen sein.» Das Urtheil würde anders lauten, wenn der genannte Herr Berichterstatter sich nur die Mühe nehmen wollte, den fragen hier gezeigten Sachverhalt zu beachten. Wenn man den Glauben hegt, das Clavier solle die Orgel ersetzen, dann muss man es allerdings sehr unvollkommen finden. Aber nicht im entferntesten hat es diese Aufgabe. Es steht für sich selber da in der Händel und in der gesammten älteren Musik als unentbehrliches Glied des Orchesters, was ebenso wie die Flügel oder Cembalo. Was Herr Engel ihm als Mangel anrechnet, ist eben sein Vorzug und seine Eigenthümlichkeit, namentlich war dies bei dem leider ganz verdrängten alten

Orchesterklänge) der Fall. Ein anderer unserer Kritiker Dr Otto [illegible] einmal in [illegible] Weise, [illegible] um die Orgel zu ersetzen, eine Bearbeitung des Hamb. Musikdirect. [illegible], die, soweit wir es zu beurtheilen vermögen, eine [illegible] Hand verräth. Nur in einer Beziehung können wir ihr nicht das Wort reden [illegible], wo man [illegible] gänzlich darauf verzichten sollte, das Clavier [illegible] abgesehen davon, dass das Instrument mit dem Orchester zu einem Ganzen [illegible] verschmilzt, [illegible] zum [illegible] der Eigenthümlichkeit, dass es der Aufführung allen [illegible] entzieht. Aus dem Concert glaubt man sich in die Probe versetzt, wo das Werk in Schlafrock und Pantoffeln sich präsentiren darf. (Nationalzeitung.) Wenn es nur nicht der Herr Kritiker ist, der sich diesmal in Schlafrock und Pantoffeln präsentirt! Dass das Clavier mit dem Orchester [illegible] verschmilzt, [illegible] bei den modernen Claviercompositionen, wo die [illegible] und Klappern [illegible] darf, niemals ein, aber bei [illegible] oratorischen Werken, wo es so [illegible] sich einfügt, wo es ein organisches Glied der ganzen Begleitung bildet und nur den [illegible] Aufführungen, [illegible] wurde als durch nichts zu ersetzen ist — dies verschmilzt [illegible]. Und warum nicht? [illegible] Musiker des [illegible] angegeben haben, welchen uns die Kritik [illegible] nachspricht!

⊕ **Köln.** Das neue Jahr hat hier ziemlich still begonnen und erst gegen Ende des Januar entwickelte sich in unsern musikalischen Kreisen wieder regeres Leben. Das [illegible] Gesellschafts-Concert, welches am [illegible] Januar unter Leitung des Musikdirectors Weber stattfand, brachte zwei oft gesehene, aber immer mit Freuden begrüsste Gäste, Frau Schumann und Carl Hill. Letzterer sang den Liederkreis »An die entfernte Geliebte« von Beethoven und [illegible] in der »Walpurgisnacht« von Mendelssohn und in der Ballade »Schön Ellen« von Max Bruch. Frau Schumann spielte ausser dem C moll-Concert von Beethoven zwei Solostücke »All' antico« von Hiller und Impromptu (F moll Op. [illegible]) von Franz Schubert. Dass beide Gäste durch den [illegible] ausgezeichnet wurden, brauche ich kaum zu erwähnen; doch die Haltung des Chores in der Ballade von Bruch sowohl, wie in der »Walpurgisnacht« fand allgemeine Anerkennung; ebenso wie die Aufführung der Symphonie in [illegible] von Gade. — Am [illegible] Januar veranstaltete Frau [illegible] unter Mitwirkung des Frl. [illegible] aus Düsseldorf und der Herren [illegible] und [illegible] von hier eine Soirée, die ausserordentlich zahlreich besucht war. Das Programm enthielt das Trio in B-dur Op. 97 von Beethoven, »Waldscenen« von Schumann, [illegible] für Violine von [illegible], Ungarische Tänze von Brahms, Capriccio in E-dur (Op. [illegible]) von Mendelssohn, Arabeske von Schumann und Polonaise in As-dur von Chopin. Mit ganz besonderem Beifall wurden das Trio von Beethoven, die »Waldscenen« von Schumann und die Ungarischen Tänze von Brahms aufgenommen. — Ich benutze diese Gelegenheit, um die Aufmerksamkeit Ihrer Leser auf den jüngsten der hiesigen musikalischen Vereine, den [illegible], zu lenken, der sich trotz der [illegible] Zeitraums seiner Thätigkeit eine [illegible] Stellung neben den übrigen hiesigen Vereinen errungen hat. Die Gründung desselben verdanken wir den Bestrebungen des Professor [illegible], welcher mit der [illegible] Zeit und Mühe vor etwa zwei Jahren den Verein ins Leben rief und so rasch förderte, dass derselbe am Charfreitag des vorigen Jahres an die Oeffentlichkeit treten konnte. Seitdem entwickelte sich ein frisches Leben in dem Vereine, den [illegible] durch den Abgang seines Gründers nach Berlin einen sehr empfindlichen Verlust erlitt. Hr. [illegible] übernahm nun die Leitung desselben und seiner [illegible] Thätigkeit ist es, neben dem lebhaften Interesse der Vereinsmitglieder zu danken, dass die Vereinsthätigkeit weiter gedieh. Den sprechenden Beweis dafür lieferte die öffentliche Aufführung, welche am [illegible] Januar in dem [illegible] stattfand. Die Leistungen des Chores wurden alle Zuhörer nicht genug zu rühmen. Zur Aufführung kamen von Bach die Cantate »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist« und ein Concert für drei Claviere mit Begleitung von Streichinstrumenten, bei welchem die Clavierpartien von Mitgliedern des Vereins recht gut ausgeführt wurden, ferner zwei Chöre a capella — »O bone Jesu« von Palestrina und »Adoramus te Christe« von Cesti, sowie das Stabat mater von Astorga. Die Soloparthien wurden ebenfalls durch Mitglieder des Vereins, denen im Ganzen etwa [illegible] und recht gut besetzt. An tüchtigen Kräften fehlt es dem Vereine also nicht, und dass der Dirigent dieselben gebührend zu leiten versteht, beweist wie [illegible] schon sagte, der Erfolg der Aufführung. Doch das ist es nicht allein, worin die Bedeutung des Bach-Vereins für die hiesigen Verhältnisse beruht: denn tüchtige Schulen für Chorgesang haben wir auch in den beiden älteren Gesangvereinen, der Singakademie, welche unter der Leitung Weber's steht, und dem Städtischen Gesangvereine, dessen Versammlungen Gernsheim leitet.

Wollte man den Bach-Verein nur als eine Schule für Chorgesang betrachten, so wäre er überflüssig, man könnte dann seine Thätigkeit sogar schädlich nennen, weil er den beiden seit langen Jahren bestehenden Vereinen [illegible] Weise Concurrenz machte, die eine Zersplitterung der Kräfte zur Folge haben würde. Die Bedeutung des Bach-Vereins liegt vielmehr in der Richtung, welche derselbe eingeschlagen hat. Die beiden genannten älteren Vereine richten im Grossen und Ganzen ihre Thätigkeit auf dasselbe Ziel wie unsere Concertgesellschaft, [illegible] Compositionen von Händel und Bach bringen dieselben fast nur Werke von Componisten der neueren Zeit zur Aufführung. Ein Bach-Verein dagegen hat seine Thätigkeit hauptsächlich auf Compositionen des [illegible] und [illegible] Jahrhunderts gerichtet und sich eine feine Aufgabe gestellt, deren Lösung für unser musikalisches Leben von nicht zu unterschätzendem Nutzen sein kann. Denn die Werke jener Zeit sind hier leider nur oft zu wenig bekannt, und der hiesige Bestand [illegible] Thätigkeit [illegible] bei [illegible] Gelegenheit derselben [illegible] aus [illegible] Gründen diesem Mangel [illegible] abhelfen. Die [illegible] des Bach-Vereins ist für die hiesigen Verhältnisse also eine Nothwendigkeit, der Nutzen seiner Thätigkeit wird sich allerdings zunächst und vorzugsweise auf seine Mitglieder selbst beschränken, durch wiederholte öffentliche Aufführungen aber auch weiteren Kreisen zu Gute kommen. Dass seine Thätigkeit aber bei unserem [illegible] Saal bereits den ungewöhnlichen [illegible], mit welchem die [illegible] Aufführung [illegible] in den [illegible] Kreisen besprochen wurde. Hoffentlich findet ich bald Gelegenheit, über die weitere Thätigkeit des Vereins Ihnen Erfreuliches zu berichten.

Nachschrift. Wir danken unserem verehrten Herrn Berichterstatter für die [illegible] Mittheilungen über den jungen »Bach-Verein«, welchem wir das beste Gedeihen wünschen.

⊕ **London.** Jul. Stockhausen's [illegible] Anteilnahme in England ist ein Erfolg begleitet. Als er vor zehn Jahren hier war, bei er und der [illegible] (obwohl wir damals [illegible] Namen und [illegible] singe [illegible] Publikum doch das grössere Publikum nicht gepackt. Inzwischen ist der Boden hier wesentlich verändert: die Achtung derjenigen Meister, in deren Liedern Stockhausen sich auszeichnet, sind bedeutend gestiegen, namentlich Schubert und Schumann. So ist es nicht zu verwundern, wenn der grosse Sänger in England jetzt ein besseres Verständniss findet. Die Berichte über seinen Gesang in englischen Zeitungen lauten wesentlich [illegible]. In der That ist zwischen deutschem und englischem Concertkreisen gegenwärtig fast gar kein Unterschied mehr. [illegible] singt Herr Stockhausen noch in Mapleson's Truppe, hat aber schon weitere Anerbietungen erhalten, selbst für das folgende Jahr. Dieses Durchdringen in England [illegible] Stockhausen dort erst einen Fuss gefasst hat, wird sich hier [illegible] Feld eröffnen, wie es seiner Vielseitigkeit als Sänger entspricht und derjenige [illegible] in England zu finden ist. — Joachim ist auch seit Ende Januar hier und wie ein alter Freund und Liebling empfangen; dieser Künstler ist eine wirkliche [illegible] Macht in England.

⊕ **Kopenhagen.** Um neue, dem gegenwärtigen Cultusminister [illegible] wesentlich mit Beziehung der in vorigem [illegible] vom [illegible] gegebenen Andeutungen ausgearbeitete Theatergesetz dem grossen im Folkething zur ersten Behandlung. Es heissen sich dann zahlreichere [illegible] eingefunden. [illegible] fand das Theater als Staatsinstitut abermals Widerstand. Indessen geht doch aus der Discussion bereits hervor, dass man jetzt vorwiegend auf rechtem Wege ist. Selbst ein [illegible] Abgeordneter sprach sich sehr richtig über die Bedeutung des Schauspiels als Volksbildungsmittel aus. Es [illegible] andere Mittel nicht [illegible], dem Fortschritt zu [illegible] der Nation wie des Einzelnen durch Geisselung vorhandener Lächerlichkeiten [illegible] sehr helfend wirken. Vor allen Dingen scheint jetzt erkannt zu sein, dass der Bestand eines Theaters mit zahlreichen und tüchtigeren [illegible] eine erste Bedingung ist, um das Theater in den Stand zu setzen, wo möglich auch ohne Staatshülfe zu bestehen. Für die [illegible] Verhältnisse [illegible] ist kein Zweifel, dass bei [illegible] Leitung das Theater sehr bald sogar Ueberschuss geben würde. Das Gesetz ging mit [illegible] gegen [illegible] Stimmen zur zweiten Behandlung und ist es schon jetzt ersichtlich, dass die Opposition schliesslich unterliegen, das Gesetz [illegible] aber mit seinem Ganzen im Wesentlichen durchdringen wird.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.





Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 23. Februar 1870. **Nr. 8.** V. Jahrgang.

Werke von E. Lassen.

(Fortsetzung.)

3. König Oedipus.

Weit ungünstiger steht die Sache bei diesem grösseren Gesangwerke, mit welchem Herr Lassen im vorigen Jahre vor die Oeffentlichkeit getreten ist.

Die Aufgabe, welche derselbe sich hier stellte, ist eine weit schwierigere und complicirtere. »Soll die dramatische Poesie das Vollkommenste, was sie überhaupt zu leisten vermag, unter Mitwirkung der Musik leisten, so muss diese sich vollends wieder so eine so bevorzugte Stellung erstreiten, wie sie einst im griechischen Drama eingenommen hat. Ich meine damit durchaus nicht, sie solle jenen Sprechgesang oder jene Gesangsprache wieder aufsuchen und herstellen, in welchem die der Sprache aus ihrem eigenen musikalischen Elemente eben so weit künstlerisch ausgebildet waren, dass der die Dichtung durchdringende Gemüthsantheil seinen angemessenen und hinlänglich lebhaften Ausdruck erhielt, zugleich aber die logisch grammatischen Elemente der Sprache dermassen unversehrt und in Geltung blieben, dass der specifisch poetische Gehalt derselben in der Gesammtdarstellung die ihm gebührende Herrschaft behauptete. Ein jeder derartige Versuch würde ein verlorener sein. Jener griechische Sprechgesang, der unmittelbar einheitliche Ausdruck des ideelen Geistes und Gemüthsantheils, der zugleich empfundenen Vorstellungen und Gedanken, war das organische Erzeugniss des griechischen Geistes, in welchem Gedanke Gefühl und Trieb Ueberzeugung und Neigung noch unmittelbarer es waren, desselben Geistes, welcher sämmtliche Künste noch in ihrer ursprünglichen Einheit umfasste und innigst zusammenhielt. Wir aber, bei denen jene ursprüngliche Einheit des Geistes- und Seelenlebens und der diesem bereitgebildeten Künste längst nicht mehr zu finden ist und höchstens mittelbar wiederhergestellt werden kann, bei denen demzufolge Sprache und Gesang, besonders durch die künstlerische Entwicklung der bei den Griechen hinter dem Rhythmus zurückgedrängten Melodie und Harmonie, sich so weit von einander entfernt haben, wie können jenen antiken Geist nicht künstlich wieder ins Leben zurückrufen. So weit lässt sich das Rad der Weltgeschichte nicht rückwärts drehen.«

Diese Worte, welche wir in einem selbstgut geschlossenen, in No. 4 d. Ztg. besprochenen Buche (Pohl, die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne, Bern 1870. S. 195—196) lesen, führen uns recht lebhaft all das wieder in Erinnerung, was seit beinahe 30 Jahren über und gegen die Erneuerung des altgriechischen Dramen mit begleitender moderner Musik vorgebracht ist. Sie veranschaulichen uns die ungeklärten Ansichten über ein Gebiet, dessen Hauptmangel eben darin besteht, dass uns die sicheren Thatsachen fehlen. Ob wir das »Rad der Weltgeschichte« bis zur künstlichen Erzeugung jenes antiken Geistes rückwärts drehen wollen oder können, ist eine müssige Frage — aber nicht deshalb, weil es unmöglich oder als ein künstliches Erzeugniss schädlich wäre, denn der Rückgang auf das Griechische ist in anderen Künsten von den wohlthätigsten Folgen gewesen und künstlich ist alle Geistescultur, sondern deshalb, weil es eine müssige Frage, weil wir nicht wissen, bis wieweit wir zurückdrehen sollen. Wie haben wir uns die griechische Musik vorzustellen? war es Sprechgesang oder Singgesang? und wie waren die einzelnen Zweige, wie war z. B. die Musik beschaffen, mit welcher Sophokles seinen Oedipus aufführte? Das Alles wissen wir gewiss, als wir uns aus der Anlage der Gedichte, den aufbewahrten geschichtlichen Nachrichten, den benutzten Instrumenten, den Lehren der griechischen Musiktheoretiker und den Schilderungen von der Art der Wirkung dieser Musik eine ungefähre allgemeine Vorstellung bilden könnten, die aber, wie alle allgemeinen Vorstellungen, die Wirklichkeit kaum berührt und nie genügend erhellt. Wäre uns von einem griechischen Drama die Musik der Chorgesänge aufbewahrt, so hegen wir nicht den mindesten Zweifel, dass man aufs eifrigste und mit Erfolg sich bemühen würde, jenes Rad der Weltgeschichte, welches in dieser Sphäre Pohl einfach umstehen zu schauen, und dass man damit das Ei des Columbus unerwartet einfach zum Stehen brächte. Die Ordnung der Chöre, der Strophen und ihrer Glieder, würde sofort klar werden, die meisten Stellen, an welchen die Philologen sich bislang den Kopf zerbrochen haben, würden sich lösen und das ganze Drama würde eine Bühnengestalt erhalten, die wir jetzt wohl ahnen, aber uns nicht mehr aus den Steinen führen können.

Bei dieser Lage der Dinge, wo also von der griechischen Chortragödie nichts als die Dichtung übrig geblieben ist, kann unsere heutige Musik sich auf zweierlei Art damit befassen.

Entweder sie wählt denselben Gegenstand, welchen

das griechische Gedicht behandelt, ihrer selbst oder des Gegenstandes wegen und verwerthet dabei das griechische Drama als Quelle, als poetische Vorschule für den Text. Hierbei bleibt von dem klassischen Gedichte nichts bestehen, als hie und da ein frei benutzter Vers, eine poetische Scene, eine willkommene Gestalt, und im besten Falle der geistige Duft des Griechenthums. Das schönste Beispiel einer solchen Behandlung, wo die Musik souverän auftritt und doch auf griechischem Grunde echt Griechisches erzeugt, haben wir in Händel's Oratorium »Herakles«, bei welchem die Trachinierinnen des Sophokles benutzt sind.

Oder aber, unsere Musik naht sich jenen Gegenständen nicht der Gegenstände, sondern der Dichtung wegen; sie spannt ihre Saiten nicht, um das grause Schicksal des unglücklichen Königs von Theben zu besingen, sondern um die Verse des Sophokles überall zu neuem Leben zu erwecken. Hier begiebt sich die Musik von vornherein in den Dienst eines fremden Herrn, dessen Gebote sie zu erfüllen hat, aber nicht übertreten darf. Ihre Aufgabe ist damit in ganz festen Umrissen bestimmt. Der klassischen Dichtung muss sie auf Tritt und Schritt folgen, und was in derselben als gesungener Chortext erscheint, muss componirt werden. Wir sagen: es muss, es ist nothwendig, denn allein auf diese Weise ist es möglich, aus der alten Dichtung einen künstlerischen Genuss zu verschaffen, welcher lebendiger und insofern natürlicher ist, als das blosse Lesen und Studiren des Textes. Eine solche Beschränkung ist nothwendig, weil nur dann das Ergebniss lehren kann, ob das erstrebte Ziel auf diesem Wege zu erreichen oder dasselbe als ein Irrweg aufzugeben ist. Im letzten Grunde handelt es sich blos darum, ob die gegenwärtige Musik reich genug ist an Ausdrucksmitteln, um die in jenen altgriechischen Gedichten verkörperten Vorstellungen in Gesang überzusetzen, durch Gesang noch verständlich, ja mit erhöhter Wirkung vortragen zu können.

Diese Vorbemerkungen geben uns eine Grundlage für die Beurtheilung aller Compositionen klassischer Gedichte zunächst aus den Kreisen der griechischen Literatur, eine Grundlage, die sich wohl als einfach und sicher bewähren dürfte.

Wir wenden uns nun zu dem genannten Werke des Herrn Langer, welches den »König Oedipus« von Sophokles und zwar nach der Donner'schen Uebersetzung zu veranschaulichen verspricht. Eine weitere Auskunft erhalten wir nicht. Es hätte aber auf dem Titel wenigstens noch angedeutet werden sollen, dass der Gesang ausschliesslich für Männerstimmen gesetzt ist, die Chöre sowohl wie die als »Solo« bezeichneten Stücke. Hieraus ersehen wir auch, dass es des Componisten Absicht gewesen ist, das berühmte Gedicht des Sophokles nicht nur als Anregung, als Textunterlage zu einigen musikalischen Scenen zu benutzen, sondern wirklich mit einer dem Original entsprechenden, d. h. griechischen Musik auszustatten, soweit solches bei unserer Kenntniss der Sache und mit den Mitteln der gegenwärtigen Musik eben möglich ist. Wäre eine solche Absicht — deutlich oder dunkel — nicht vorhanden, so würde ein moderner Tonsetzer unmöglich zu dem ärmlichsten Mittel greifen, um eine der reichsten Dichtungen musikalisch zu illustriren, obendrein zu einem Mittel, welches die Spuren seines plebejischen Ursprungs auch so deutlich an sich trägt, dass es in den höheren Zweigen der Tonkunst bis jetzt noch nicht das volle Bürgerrecht erlangt hat. Aber die Griechen hatten Männerchöre, wird uns bedeutet — flugs sind unsere Componisten mit dem vierstimmigen Männerchor bei der Hand! Wir entnehmen hieraus vorläufig so viel, dass es Herrn Langer's Absicht war, ganz in den Weg einzutreten, welchen seit Mendelssohn's Vorgang bei der musikalischen Composition griechischer Dramen befolgt ist, seine Aufgabe also in der Weise zu lösen, welche wir oben als die zweite, etwas anderes, die Musik zur Unterordnung zwingende bezeichneten. Ob er sich die Folgen, die sich daraus ergeben, die Ansprüche, welche an den Componisten gestellt werden, hinreichend klar gemacht hat, wird diese Untersuchung lehren.

Sei es hier gleich gesagt — weil soeben die Rede darauf kam — dass die Nachahmung der griechischen Chöre durch unseren Männergesang eine reine Aeusserlichkeit ist, welche die Sache nicht trifft. Und da uns noch alle andere Aeusserlichkeiten fehlen, in musikalischer Hinsicht z. B. die Instrumente, so sollten wir uns nicht freiwillig hier eine Beschränkung auflegen, welche nicht einmal zweckentsprechend ist. Es giebt nur eine einzige Rechtfertigung dafür, nämlich wenn die Stücke von Schülern aufgeführt werden und zwar in der Ursprache. Dann besteht eine Harmonie zwischen Mittel und Zweck, denn es sind keine anderen Organe vorhanden, den jugendlich wohltönenden Stimmen, den einfachen Kräften und einem Ausdrucke, der die Unschuld des Knaben bezeichnet, entspricht völlig eine durchweg homophone, melodiöse Haltung der Musik. Von König Oedipus kennen wir eine Composition, welche diese Anforderungen erfüllt: es ist dies das bereits 1836 von Heinrich Bellermann für die Schüler des Grauen Klosters in Berlin griechisch componirte und von diesen mehrmals (zuletzt im Herbst 1868) zur Aufführung gebrachte Werk *). Aber Alles, was die Schwelle der Schule überschreitet, sollte mit entsprechend erweiterten Mitteln versuchen, die Griechen griechisch darzustellen.

*) Näheres hierüber findet man Jahrgang 1868 S. 373 d. Ztg. in dem Aufsatze »Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik«, dessen reiche Mittheilungen man hierbei vergleichen wolle.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXII.

(Briefe von Diabelli.) Aus dem bis jetzt unbekannten Briefwechsel mit Anton Diabelli (Gesellschafter der Handlung Cappi und Diabelli, später A. Diabelli & Comp.) lassen wir hier sechs im Besitz des Herrn C. A. Spina in Wien befindliche Briefe ihrem Wortlaut nach folgen.

Beethoven schreibt:

Lieber D——!

Geduld! auch bin ich nicht menschlich [illegible], wie es sich für mich schickt, nothwendig ist, bewohnt *) — Das Honorar für die Variat. **) würde höchstens 40 ♯ im Falle sie so gross ausgeführt werden, als die Anlage davon ist, sollte aber dieses nicht statt haben, so würde es geringer angesetzt werden — Nun

*) Beethoven will sagen: er sei noch nicht wohnlich [illegible] eingerichtet.

**) Es sind die Variationen über Diabelli's Walzer Op. 120, deren Composition Beethoven im Jahre 1819 begann und welche im Juni 1823 erschienen. Die später gewählte Musik zu dem Festspiel »Die Weihe des Hauses« war Ende September 1822 und der Gratulations-Menuet im November 1822 fertig. Nach diesen Daten muss der Brief Ende 1822 oder gleich zu Anfang des Jahres 1823 geschrieben sein.

noch von der *overture*, ausser dieser hätte ich gern 7 Nummern aus der Weihe des Hauses dazu gegeben, hiefür hat man mir ein Hono[rar] von 40 # angetragen ich würde dann noch einen Gratulations-Menuett für ganzes Orchester geben, hiemit die *overture* u. 7 Nummern aus der Weihe des Hauses u. den Gratulations-Menuett alles zusammen für 50 # — meine Haushälterin kommt heute in die Stadt noch Vormittags geben sie mir gefälligst eine Antwort über mein Anerbieten. — ich hoffe bis Ende künftiger Woche in ihre Vor[stadt] kommen zu können — Lebt wohl Sehr Bester der

Eurigste
B——n

Sobald die Correctur von der Sonate vollendet, senden sie mir selbe sammt Französischen E[xemplar] wieder *) Wegen dem Metronom nächstens — sehen sie gefälligst selbst etwas nach, denn meine Augen können es kaum noch ertragen ohne Schaden etwas nachzusehen —

Ihr Freund
Beethoven

(Nachschrift:)

das noch die Variationen
betreffende Correctur
ersuche mitzuschicken

(Aussenseite:)

Für H v Diabelli

Lieber Diabelli!

Ich habe gestern nachgesehen u. sie können noch heute zu die 6 Bagatellen welche sie gesehen, auch die sie haben indem ich wirklich genug vorräthig habe um statt diesen andere zu schicken — Das Honorar wäre 30 #. Es ist dieselbe Summe, die doch auch dort für 6 d[ergleichen] g[eh]alten — Wenn ihnen dieses recht ist, so können sie selbe noch heute alle erhalten **)

In Eil
der Ihrige
Beethoven

(Aussenseite.)

Für Seine Wohlgeb
H v Diabelli

Baden am 24ten Aug. 1824.

Lieber Diabelli!

Es war mir nicht möglich ihnen eher zu schreiben sie wünschen eine grosse 4händige Sonate. Es liegt zwar nicht in meinem Wege d[erglei]ch[en] zu schreiben aber ich will ihnen gern meine Bereitwilligkeit hierin zeigen u. werde sie schreiben Vielleicht lässt es meine Zeit zu ihnen selbe früher als Sie wünschen verschaffen zu können, was das Honorar angeht, so fürchte ich es wird ihnen auffallen allein in Betracht dass ich andere Werke aufschieben muss die mir mehr eintragen u. gelegener sind werden sie es vielleicht nicht zu viel finden wenn ich das Honorar auf 80 # in Gold festsetze. Sie wissen dass wie ein tapferer Ritter von seinem Degen ich von meiner Feder leben muss dabei haben mir die Akademien einen grossen Verlust verursacht — Sie können mir nun hierüber schreiben, denn wenn sie dieses einwilligen, so möchte ich es bald wissen, was den Ton anbelangt, so bin ich damit einverstanden *)

Leben sie wohl
Wie immer Ihr
Freund u. Diener
Beethoven

(Aufschrift des Briefes:)

An Seine Wohlgeb
H v Diabelli et C
Kunst- u. Musik-Händler
Abzugeben in
am Graben Wien
No. 1133

Hr: Diabelli et Comp

Ich konnte nicht eher antworten, da ich noch keine Zeit bestimmen konnte, jetzt unterdessen versprechende ich ihnen das *quintett* **) etwas über 6 Wochen einhändigen zu können — ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstlerischen Freiheit Eintracht zu thun — — Mit dem Honorar von 100 Dukat. in Gold bin zufrieden —

Mit Achtung
ihr ergebenster
Beethoven

(Auf der Aussenseite steht das Datum und die Zuschrift:)

Wien am 26ten Septemb.
Für Seine Wohlgebohren
Hr. v Diabelli

Lieber Diabelli!

Ich bitte sie nur noch ein paar Täge sich zu gedulden wo ich wieder selbst zu ihnen komme indem ich noch verschlagen wurde, ob sie nicht auch die zu der *overture* gehörigen Gesangstücke nehmen wollen über den Verein[illegible] wie auch die 4händigen Sonaten ganz gewiss [illegible] erhalten wie auch das *quintett* für Flöte bringe ich ihnen Montags alles aufgeschrieben für die *overture* allein wünsche ich ein Honorar von 80 # — Sie können dieses derweil in Ueberlegung nehmen — Zweifeln sie nicht an meinem gegebenen Worte — ***)

ihr
Freund
Beethoven

---

*) Es ist die Sonate Op. 111. Vergl. den in Nr. 6 mitgetheilten Artikel »zur Geschichte einer alten Ausgabe«. Die in der Nachschrift erwähnten Variationen sind wieder die Op. 120. Zeit des Briefes demnach etwa 1823.

**) Welche Bagatellen gemeint sind, ist zweifelhaft. Es mit der Opuszahl 126 oder 119 erschienenen können es nicht sein. Vielleicht sind die 1823 componirten und 1825 bei Schott mit der Opuszahl 126 erschienenen sechs Bagatellen gemeint. Dann wäre der Brief 1823 oder 1824 geschrieben.

*) Wegen der vierhändigen Sonate vgl. Schindler's Biographie Theil II S. 81 ff. und die in Nr. 6 S. 1[illegible] mitgetheilten Artikel alte Brief-Concepte. Die von Diabelli gewünschte Tonart war F-dur.

**) Wahrscheinlich ist das Quintett gemeint, von dem ein Satz im November 1826 entworfen oder fertig geworden und später in Zwei- und vierhändigen Bearbeitungen (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, Seite 118—120) erschienen ist. Ob nun dieses Quintett, wie angegeben wird, ein Violinquintett war oder ob es mit dem im nachfolgenden Briefe erwähnten »Quintett für Flöte« identisch ist, lässt sich jetzt nicht entscheiden. Nach der Ueberschrift: Diabelli et Comp. muss der Brief frühestens 1824 oder 1825 geschrieben sein.

***) Dieser Brief muss später geschrieben sein, als der vom 24. August 1824, in welchem Beethoven sich anheischig macht, eine vierhändige Sonate zu schreiben. Unter der Ouverture ist wohl wieder die zur Weihe des Hauses gemeint. Von den »Variationen« haben wir keine Ahnung. Die auf den Opuszahlen 126 und 124 könnten es nicht sein, denn diese waren schon erschienen, als der Brief geschrieben wurde.

Berichtigung

In dem Nr. 4 Seite 10 dieser Zeitung mitgetheilten Briefe Beethoven's sollten einige Stellen nicht, wie es dort geschehen, im Zusammenhang des Textes, sondern ähnlich wie im Original, wo sie nämlich theilweise durchstrichen, theils undurchstrichen Randnoten machen, am Rande und in der Nähe der Stellen, zu welchen

zu geboren ausgebracht sein. Die gewissen Stellen sind folgende von:

[X welches mir auch schon dafür gebothen, jedoch aus andern Rücksichten]

ende. Ich würde Ihnen aber gern den Vorzug geben

X wie ich denn aus Plan weiss, dass ihr Sohn zu Paris auch schon frühe meine Kompositionen dahin gegab

[X niemanden andern gebe]

Briefwechsel.

1.

Französische Opernverzeichnisse.

Sehr geehrter Herr! Mit Verwunderung las ich in der ersten Nummer d. d. Ztg. den Brief des Herrn Dr. Bergen über die *Revue dramatique* von *F. F. Crozet*. Da nun dadurch das Stillschweigen über dieses Werk, das besser ignorirt geblieben wäre, gebrochen ist, so halte ich es für meine Pflicht etwas genauer auseinanderzusetzen, in wie weit dasselbe Ansprüche auf Vollständigkeit, Genauigkeit und Präcision machen darf.

Zu einer so sehr compilatorischen Arbeit gehört vor Allem und hauptsächlich die Kenntniss der nothwendigen Quellen, an denen es wahrhaftig in Frankreich nicht fehlt. Es giebt einen *Dictionnaire des Théâtres* von Maupoint (1733), einen von de Leris (1763), den grossen *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (1756), *l'Histoire du théâtre de l'opéra comique* de Desboulmiers (1769), *Les spectacles de Paris et de toute la France* etc. (1752—1840), *Les Annales dramatiques* etc. (1808) u. s. w. Herrn Crozet sind aber dieselben gänzlich unbekannt, wenigstens ist man zu dieser Vermuthung gezwungen, wenn man die zweite Abtheilung seines Buches, *Notices par ordre alphabétique de titres des operas ou opéras-comiques qui ont été représentés en France sur nos divers théâtres lyriques* etc. durchgeht. Hier fehlen Hunderte von Opern, aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert beinahe sämmtliche Werke von Bernier, Piemont, Blavet, Brossmerber, Bury, Cambert, Campra, Colasse, Destouches und Andere mehr. Einige davon sind wohl in der dritten oder vierten Abtheilung angeführt, doch fehlen dort die Notizen dazu und spricht überhaupt dieses gerade gegen die Genauigkeit. Nicht besser geht es den neueren Componisten. So suchte ich umsonst: *Le Château de la Barbe-bleue* (9. Dec. 1851), *Le Maître chanteur* (30. Oct. 1853) und *Jeanne* (26. Nov. 1858) von Limnander; *Gustave Wasa* (1832), *La Mazurka* (17. Juni 1851) und *Le dernier Jour de Juda* (1. Dec. 1844) von G. Kastner; *Le diable amoureux* (23. Sept. 1840) und *La Nuit de Noël* (9. Febr. 1848) von H. Reber; *Sélam* (5. April 1850) und *La Statue* (11. April 1861) von Reyer; *Loyse de Montfort* (6. Oct. 1840), *La trompette de M^r Le Prince* (1846), *Le Malheur d'être joli* (1847), *La Nuit de St. Sylvestre* (1849), *Madelon* (11. März 1852), *Maître Pathelin* (12. Dec. 1856), *Les Dragons de Villars* (1855?) von Bazin; mehrere Opern von Herold, Clapisson, Grisar, L. Bähber, J. Jonas, E. Gautier, die beiden Werke von Mermet u. s. w.

Wo bleibt hier die Vollständigkeit? Noch schlechter sind aber die Werke der Componisten aus den Provinzialstädten vertreten: dieselben werden geradezu ignorirt. Von der elf hier nachstehenden mir bekannten Opern, die im Jahre 1844 zum ersten Male gegeben worden, ist keine einzige angeführt: *La Gitana* von F. Rey, *Le Templier* von Nicolas und *Un Effet électrique* von Hermann in Bordeaux; *Inès de Portugal* von Gérold und *Les deux Clochettes* von Lardenois in Nancy; *L'Amoureux transi* von Moreau in La Rochelle; *Le Jugement de Dieu* von Morel in Rouen; *Les Oranges-Oranges* von L. François in Dijon; *Guerra in quattro* von Fedrelli in Nizza; *Floupette* von Wasler in Strassburg.

Frühere Jahrgänge geben eben so kein aus.

Die in dieser Abtheilung manchem Werke beigegebenen kleinen Beurtheilungen hat Herr Crozet entweder der *Biographie universelle* von Fétis oder der *Revue des deux Mondes* (Scudo) entnommen.

Die dritte Abtheilung, ebenfalls ein Auszug aus Fétis, ist wohl noch mangelhafter als die zweite ausgearbeitet. Hier fehlen selbst und trotz dem Titel: *Notices aussi par ordre alphabétique des compositeurs dont les oeuvres ont été représentées en France, avec la liste de tous leurs ouvrages*, die Biographien resp. Notizen derjenigen Componisten, von denen Werke in der zweiten Abtheilung aufgenommen sind: Beaumlet, Barbier, Bazin, Clapisson, Deldevez u. s. f.

Die vierte und letzte Abtheilung bringt nun endlich: *Le répertoire général du théâtre de l'académie royale de musique depuis sa création en 1671 jusqu'en 1844*. Dieses Register, vom Bibliophile L. Jacob verfertigt, ist so weit ganz richtig, nur kann ich nicht begreifen, warum Herr Crozet dasselbe nicht weiter als bis 1861 oder 1860 geführt hat, da ihm hierzu jede beliebige grosse Pariser Zeitung das Material bot. Das gehörte doch ohne Zweifel auch zur Vollständigkeit.

Ein solches Buch kann allenfalls in der Naugierde eines Dilettanten genügen, dem Musikgeschichtsforscher aber nur schaden und ihn irreleiten. Aus diesem Grunde halte ich, wie schon gesagt, dieses Schreiben für meine Pflicht.

Zum Ende erlaube ich mir noch auf folgendes Werk aufmerksam zu machen: *Histoire universelle du théâtre contenant les origines jusqu'au XVII siècle* de M. A. Royer, ancien directeur de l'Académie impériale de Musique. Die zwei ersten Bände, aus sechs, sind bereits 1869 in Paris erschienen.

Leroy bei Gand, 24. Jan. 1876. *G. B.*

Anmerk. Hierher gehört auch das vor einiger Zeit in Paris erschienene Werk »*Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras par Félix Clément et Pierre Larousse*«, über welches demnächst ein ausführlicher Bericht erfolgen wird. *Chr.*

2.

Alte Orchesterstimmen zu Händel's Partituren.

Sind geschriebene Sing- und Orchesterstimmen vorhanden, die Händel bei der Aufführung seiner Werke benutzte und aus denen Vortrag und Tempo noch genauer zu ersehen ist, als aus seinen Partituren? *K. N.*

Antwort. Von derartigen Stimmen habe ich niemals ein auf uns gekommenes Stück gesehen und glaube auch nicht, dass ein solches erhalten ist. Ich würde mich auch nicht darum bemüht haben, wenn mir irgend welcher Nutzen davon erwartet hätte. Alle Beschleunigung, welche nur an Gestalt fanden, schliesslich nichts, was nicht in der Partitur steht, und es dürfte es schon unwahrscheinlich, dass sie mehr enthalten sollten. Diese Stimmen hatte Schmidt zu besorgen, nach dessen Copie der Partitur sie gemacht wurden. Händel wird sie wohl kaum jemals früher, als bei der ersten Probe. Die Hauptsache blieb aber immer, dass nach seinem und dem damit in Uebereinstimmung befindlichen Sinne der zum Theil durch ihn ausgebildeten musikalischen Praxis nichts weiter zu bezeichnen nöthig war. Das Tempo war überhaupt nicht ausser vereinbart, da es von dem Componisten angegeben wurde. Hinsichtlich der Stricharten herrschte eine damals die Regel, nur die kleinen, fast wenig aber die grösseren Bindungen zu bezeichnen, und selbst jene oft nur beim Beginn des Satzes anzudeuten. Bei der Angabe des Stärkegrades, der *Forte* und *Piano*, wurde aber das entgegengesetzte Verfahren beobachtet: hier wurden fast nur die grösseren Gruppen mit *f* oder *p* markirt, schon so kleine wie in der modernen (Instrumental) Musik und die Angabe von *cresc.* und *decresc.* fiel fast ganz weg. Was meine Aufführungen neben dem Orchester mit Clavier und Orgel begleiten dann, weiss nun Erfahrung, dass Niemen merkt. Die weitere Ausarbeitung der Stimmen hinsichtlich des Vortrags ist für meine jetzigen Ausgaben trotzdem eine ebenso überlassene wie ebensolche Aufgabe, weil er selbst Musiker erfordern schien, und sicher in eine hohe Stand gewendeter Spielweise ein Jahren kann. *Chr.*

Der letzte Zauberer

Operette von Frau Viardot-Garcia.*)

Karlsruhe. Die Operette der Frau Viardot-Garcia »Der letzte Zauberer« Text von Iwan Turgenjew ist gegen Ende Januar hier zum erstenmal aufgeführt und einige Tage später wiederholt worden. [illegible]

[illegible]

*) Wir geben hier einen Bericht über das genannte Werk [illegible] [illegible] D. Red.

[illegible]

Hoffentlich wird die Operette noch auf andere Bühnen kommen, [illegible]

*) Der Artikel ist mit [illegible] Englisch denken.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. [illegible] Die Aufführung des Oratoriums »Josua« von Händel [illegible]

eine neue »Zugoper« seine [illegible] bis dreissig oder gar wie ein Ballet seine hundert Vorstellungen in einem bis zwei Jahren erlebe, dieser glückt oder Weise sind wir noch nicht [illegible] und werden auch hoffentlich dahin nicht kommen, denn die eigenthümlichen Verhältnisse, die bei der Aufführung eines Oratoriums zur Geltung gelangen, verbieten ein solches Ausbreiten des Werkes, das zumal doch zum Genuss- und Gesellschaftsartikel [illegible]. Eine oder zwei Wiederholungen jedoch sind sehr wünschenswerth und wir sind nicht blos für das Publicum, sondern ebenso sehr auch für die Ausführenden von Vortheil sein, und darum will ihr Berichterstatter auch gleich hier am Anfang den Wunsch aussprechen, dass auch dem »Josua« eine solche Wiederholung zu Theil werde. Vielleicht würden wir dann auch die Freude haben, in dieser zweiten Aufführung die Sopran-Partie von Frl. Decker ausgeführt zu [illegible], was darum wichtig, da während wir den, der Josua seit acht Tage verschoben werden musste, am schönsten doch schon diese Sängerin aufgeführt zu werden. Der jungen Dame, welche am vergangenen Donnerstage die Partie der Achsa vortrug, Frl. Adler, wollen wir jedoch Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sie zeigte sich als in einer guten [illegible] noch nicht vor [illegible] Ungeschminkte voll [illegible] Schule gebildet. Sie mag im Ganzen stimmlich correct und tactisch sicher, wenn sie auch [illegible] in den hervorragenden noch lange nicht die einer Leichtigkeit erreichte, welche Frl. Decker derselben oder ähnlichen Gesängen zu verleihen wusste. Um bei den Solostimmen zu bleiben, so wollen wir gleich hier berichten, dass die Altpartie von Frl. Schwendy, die Basspartie von einem Herrn Krüger (der wie zum ersten Male hörten) und der Josua selbst von dem bewährten Tenore des Herrn Adolf Geyer gesungen wurde. Letzterer führte seine Partie in [illegible] Weise durch. Ihr Berichterstatter erinnert sich selten Herrn Geyer so trefflich singen gehört zu haben. Derselbe [illegible] den Sänger die Schönheit und das gewaltige Pathos seiner Arien so hat. Der Josua ist, trotzdem Manches gestrichen war, eine sehr anstrengende Partie, und so ist es nicht zu verwundern, wenn gegen das Ende hin Herr Geyer [illegible] vor dem [illegible] wurde, und so es so vortrug, dasselbe, wenngleich die Stelle [illegible] ist, [illegible] Falsett, anstatt mit dem Bruststimme zu [illegible], wiewohl auch in dieser Gestalt der Ton nicht besonders glänzend ausfiel. Sehr gut gelungen dagegen die Coloraturen in der ersten Arie, [illegible], wo um so mehr anzuerkennen ist, als bekanntlich die Coloraturen von der singenden Männerwelt gelegentlich gern dem Damen überlassen wird. Herr Krüger ist noch ein Anfänger. Er hat eine schöne Stimme, mag aber so wie gänzlich [illegible], dass es uns fast nicht möglich erscheinen will, dass derselbe ein Schüler des trefflichen Lehrers von Frl. Decker sei, wie uns gesagt wurde. Die Solo-Partien des Herrn Musikdirector Stammer hatten wir unseres Wissens immer den Vortrag von einigen [illegible] Gesang. Ihrer Ausbildung ist das Hauptaugenmerk [illegible] die Reinheit, besser zu Geltung bringen, als es meist der Fall zu sein pflegt. Frl. Schwendy [illegible] die Altpartie so recht wohl gelungener Weise. Nur fehlt ihr zum Ganzen ein gewisser runder Vollklang. Es klingt oft etwas spitz und mitunter auch nicht recht edel. Doch hat die Sängerin gute Fortschritte gemacht, soll wir zu meinen hörten. — Was nun die Chöre betrifft, so würden diese hier in vorzüglicher Weise ausgeführt. Der Wohlklang der Stimmen war bei aller Kraft und Fülle ein gute hervortretender. Die gewaltige Wirkung des grossen Chores »Ehre sei Gott« [illegible] die Völker heben sich auch sichtlich die Zuhörerschaft mit und fort. Nur den Chor [illegible] Gnade erinnern wir uns in früheren Aufführungen der Singakademie noch schöner gehört zu haben. Vielleicht war der Eindruck der vorausgegangenen unvergleichlichen Romanze, welche ich mal leiser's Begeisterung so unbedingt (?) um den Chor zu einem solchen hervorzurufen Vortrage zu begeistern, wie ihr der [illegible] Chöre hören lassen. Das Orchester war gut. Einen so unnachsichtigen Spieler finden auch allerdings [illegible], doch wenns ihre Fehler nur dem Stimmen [illegible] bemerkte! Die Trompeten und Hörner, welche ihr Besten. Möchte nun bald eine Wiederholung des trefflich einstudirten, herrlichen Werkes erfolgen!

φ **Berlin.** (Zweites Concert des Kotzolt'schen Gesang-Vereins.) Am 7. Februar kamen in dem zweiten Abonnement-Concert des Herrn Musikdirector Kotzolt folgende Chor-Gesänge zur Aufführung: 1) ein Madrigal von John Dowland 1597 »Komm, süsser Schlaf«, 2) ein Madrigal für Soli von Joh. Eccard »Frölich will ich singen« [illegible] und 3) ein [illegible] Lied für Männerstimmen von [illegible] Herrn [illegible] aus dem Jahre [illegible] »O Sternenäugelein«. Die folgenden drei aus der Zeit von der neuern und allerneuesten Zeit mit [illegible] Instrumenten an sich an [illegible] Hauptmann, Radecke, Mendelssohn. — Was das so über schon weiteres über die grossen Vorzüge, aber auch über die Mängel dieser Concerts ausgesprochen, so dass wir den Leser auf unsere früheren Berichte in dieser Zeitung (Jahrgang [illegible] und 8, 496) verweisen können. Möchte doch ein so begabter und durch seine Stellung so unabhängiger Mann, wie Herr Kotzolt, dessen Tüchtigkeit als Gesanglehrer und Chordirigent von allen Seiten die vollste Anerkennung findet und der alle ganzes Leben ausschliesslich auf der Cultur der Vocalmusik widmet, endlich erkennen, in welchen Grenzen er allein zu wirken im Stande ist, und dass er durch Concessionen, welche er den Instrumentalcomponisten unserer Zeit macht, nur zu seinem nicht genug zu lobenden Streben nach einem reinen a-capella-Gesange gefährdet wird. Die Berliner Verhältnisse sind freilich andere; dem neuern Concertgeber nach dem Lobe von Männern bemühen, die in den Tagesblättern das grosse Wort führen (und deren Unkenntniss auch neulich wieder bei der Anwendung des Clavier zu Händel's Oratorien glänzend zu Tage trat), und leicht nur Wenige [illegible] so über sich gewinnen, allen seinen solchen Beifall anzunehmen zu verzichten. — Zwischen den Chorgesängen spielte der königl. Kammermusikus und Violinist Herr Ferdinand Spohr ein Präludium und Fuge von S. Bach und das Seconda von H. Urban, wie der Pianist Herr Hugo Schwantzer zwei Stücke von Chopin. — Das dritte Abonnementsconcert findet Montag den 11. März statt.

φ **Bremen.** K. Am 1. Februar gelangte im Privatconcert Carl Reinthaler's Psalm »An der Wasserflüssen« zu wiederholter Aufführung. Was der Eindruck, den das neue Werk bei seiner ersten Aufführung seit [illegible] auf Musiker und Laien machte, ein entschieden günstiger und bedeutender, so schien dass bei der nunmehrigen Aufführung ein noch viel höherem Grade der Fall zu sein. Ein Grund davon lag unter andere, dass im Werk von seiner Bedeutung und Tiefe vom grossen Publikum mehr gewürdigt wird, wenn es nicht ganz fremd und unvorbereitet an dasselbe herantritt. Dann aber hat der Componist eine Änderung vorgenommen, welche sich als eine ganz entschiedene Verbesserung fest für immer erweist. An den [illegible] hatte mangelt eine Anlegischer und das damals folgende schöne ernste Seasolo »Um ein Lippen [illegible] dich« schienen sich früher als Nr. 1 im Quartett für vier Solostimmen, welches trotz seiner Innigkeit und seinem Wohlklänge durch zu lange Dauer den Eindruck der Monotonie machte. Diese Nummer hat Reinthaler in seiner Selbstkritik ganz umgearbeitet; auf der Basis der früheren Motive baut sich jetzt ein diverses [illegible] gar und empfindungsvoller Wechselgesang zwischen Sologesang und Chor auf, welcher einen Höhepunkt des Gefühls der Kunstfreudigkeit [illegible]. Hierauf folgen genau in der früheren Gestalt die beiden Prachtstücke der leidenschaftlichen, an harmonischen Kühnheiten reichen »Sie aber stehen nach meiner Seele« und der Schlusschor mit der eigentlichen schönen, melodischen Fuge. So hat denn der Componist den eigentlichen ein Werk fertig [illegible], das an Formvollendung und an melodischer Erfindung den beiden Stücke seines grossen Oratoriums gleichsteht, an Eigenthümlichkeit und darin aber weit übertragt. Jedenfalls ist dieser Psalm zu den bedeutendsten noch [illegible] Werk an dieser Gattung zu zählen. Noch ist zu erwähnen, dass Herr Reinthaler die Bässe [illegible] zur herrlichen Stimme und [illegible] Vortrag gar schönsten Geltung brachte und dass das nämlich [illegible] Publikum dem Componisten durch die rauschendsten und wärmsten Beifallsspenden dankte.

φ **Landsberg a. W.** Am 11. Januar führte der hier [illegible] Gesangverein »Elias« [illegible] auf. Die Titelrolle hatte Frl. [illegible] aus Berlin freundlichst übernommen und mit vielem Beifall durchgeführt. Seit dem Jahre 1864 hat sich der Landsberger Verein stetig regelmässig durch Aufführungen von Oratorien betheiligt. Nachdem nämlich im ersten der genannten Jahre der »Messias« zuerst gesungen war, folgte 1865 »Josua«, 1866 »Simson«, dann nach einem Winter ohne Concert, während dessen [illegible] Cantate »Gottes Zeit« geübt worden war, 1867/68 Theile der Matthäus-Passion und ziemlich vollständig »Judas Maccabäus«, und im vorigen Winter »Josua« zum zweiten Male. Von den übrigen Aufführungen des Vereins nennen wir [illegible] die am Charfreitag des Jahres 1866 in der Marienkirche veranstaltete, in welcher neben Theilen des »Messias« noch Gesänge a capella von [illegible], Bach und S. Haydn zum Vortrag kamen. — Als ein besonderes Glück muss unsere Stadt [illegible] betrachtet werden, dass seit einer Reihe von Jahren Herr Concertmeister [illegible] aus Berlin hier Quartett-Soiréen veranstaltet. Auch in diesem Winter sind deren zwei angekündigt, in denen die Violine [illegible] Herrn Concertmeister W. [illegible] besetzt sein wird. — Dagegen kann ich [illegible] nicht einen Beitrag zur den Concertchronik zu bringen, das [illegible] Pianisten und Zora sind hier von [illegible] Publikum anderer Städte erzielt haben. Eine [illegible] Namens Dreibach ist der bekannt in Schwerin a. d. Warthe, man 11. Januar hier in Landsberg ein Concert ergeben, das sie mit Unterstützung der genannten Herren geben wollte. Die [illegible] des Herrn [illegible] keinen geringen Zauber auf die Bevölkerung bei der Städte aus, während man sonst durchreisende Sängerinnen häufig

ANZEIGER.

[31]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Sechs Sonaten für die Violine mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann. 2 Bände. Roth cartonnirt. 2 Thlr 20 Ngr

Bargiel, W., Op 37 **Drittes Trio** für Pianoforte Violine und Violoncell 3 Thlr 10 Ngr

Beethoven, L. v., Türkischer Marsch aus den »Ruinen von Athen« Op 113 Partitur 15 Ngr

— Derselbe Orchesterstimmen 1 Thlr 12½ Ngr

— **Rondo** (B dur) für Pianoforte und Orchester Ausgabe für Pianoforte allein 12½ Ngr

Cherubini, L., Introduction zum zweiten Acte der Oper Medea. Für das Pianoforte allein 8 Ngr

— Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen. 12½ Ngr

Degrosse, A., Op 18 **Die Salbung David's** Oratorium in 3 Theilen für Chor, Soli u. Orchester. Clav.-Ausz. 3 Thlr 10 Ngr

Jadassohn, S., Op 11 **Drei Clavierstücke.** Nr 1 Scherzo Nr 2 Andante quasi Allegretto Nr 3 Rondo Giocoso. 20 Ngr

Mozart, W. A., Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen Neue Ausgabe **Roth cartonnirt.**

Erster Band Nr 1—6 3 Thlr
Zweiter Band Nr 7—12 3 Thlr

Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von G W Teschner Heft 1 Partitur und Stimmen 1 Thlr

Nr 7 *An die Musik* Du holde Kunst.
- 8 *Ständchen.* Horch! horch die Lerch im Aetherblau
- 9. *Die Forelle* In einem Bach ein helle
- 10 *Erster Verlust* Ach wer bringt die schönen Tage.
- 11 *Litanei* Ruh'n in Frieden alle Seelen
- 12 *Der Blumenbrief* Euch Blümlein will ich senden

Thierfelder, A., Op 3 **»In Volksweisen«** Ein Liederkranz nach Gedichten von Emanuel Geibel Für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 22½ Ngr

Nr 1 *Neapolitanisch* Du mit den schwarzen Augen.
- 2 *Schottisch* Weil, weil nun ferner Zeit.
- 3 *Dänisch* Durch den Wald schallt traurig mein Thier
- 4 *Französisch* In lichten Frühlingstagen.
- 5 *Dänisch* Wenn ich an dich gedenke
- 6 *Deutsch* Mag auch heiss das Scheiden brennen.

Weyermann, H., Op 11 **Balladen** und Lieder von Em. Geibel. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr 10 Ngr

Nr 1 *Rübezahl* Wie lieben König's Mann.
- 2. *Schön Mause* Schön Mause trat aus dem wilden Wald.
- 3. *Strauss aus meines Rose* Hinflüchtig, mein Rose die Flasche hoch
- 4 *Aus den Jugendliedern* Ich lebe sauer vom Bette.
- 5. Dass holde Jugend nur zur Liebe taugt

[31]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SUITE

(in Canonform)

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

(Op 10.)

	Thlr	Ngr
Partitur	1	10
Stimmen	1	25
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	1	5

[27] Bei *F. E. C. Leuckart* in *Breslau* erschien soeben

Mozart's Don Giovanni.

Partitur

erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung

von

Bernhard Gugler.

XIX u. 476 Seiten Folio Cartonnirt Preis 18 Thlr

Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung 3. Jahrg. Berlin bei T. Trautwein (M. Bahn) 3 Thlr Monatlich erscheint ein Heft in gr. 8.

Die Aufgabe dieser Zeitschrift besteht in der ausschliesslichen Pflege der Musikgeschichte und deren Nebenfächer, und soll sowohl dem Fachgenossen als Organ dienen, als dem Musikfreunde zur Belehrung und Unterhaltung. Das Programm ist durch jede Buchhandlung zu beziehen. Beitrittserklärungen als Mitglied nimmt Herr **Robert Eitner** in Berlin entgegen [53]

[39]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Romanzen

aus

L. Tieck's Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op 33. Heft 1 bis 5 Preis à 1 Thlr.

[41] **Otto Jahn's musikalische Bibliothek und Musikaliensammlung** wird **Montag den 4. April** und an den folgenden Tagen in **Bonn** öffentlich versteigert. Cataloge sind durch alle Buchhandlungen wie auch direct von **M. Lempertz** in Bonn zu beziehen

[31]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper

„Loreley“

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2

Nr. 27 der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr **Clavierauszug** 15 Ngr
Orchesterstimmen 15 Ngr **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. März 1870. | Nr. 9. | V. Jahrgang.

Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht“

Von **S. Bagge.**

(Der Haideschacht. Oper in drei Acten von Franz v. Holstein. Vollständiger Clavierauszug. Preis 5 Thlr. netto. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

Endlich also einmal eine ächt deutsche Oper, eine Oper von einem wahrhaft deutschen Künstler, und für das deutsche Volk!

Eine ächt deutsche Oper! Nämlich eine solche, die nicht auf einem blos äusserlichen, nur die Sinne reizenden oder gar losen Tand beruht, sondern auf einer Handlung und auf Scenen, die wirklich ergreifend und rührend sind; nicht auf Klingklang, Trillern und Rouladen, sondern auf schlichter, gesunder, daher zum Herzen sprechender, aber durch reife geistige Bildung durchläuterter Tonsprache; nicht auf Lärm und decorativen Ausstellungen, sondern auf Ausdruck von Stimmungen und wirklich musikalischer Gestaltung.

Von einem wahrhaft deutschen Künstler! Nämlich einem solchen, der eben blos davon hat, was er bei seinem grösseren Werke, das sich an Viele wendet, dem Geiste der Nation schuldig ist, für die er arbeitet und der er seine Bildung verdankt; der in Bescheidenheit das Beste giebt was er in sich hat und es getrost dem Urtheil der Welt überlässt, ohne seinen eigenen Herold zu machen; der aber auch nicht zur Fahne der Pedanterie und Langweiligkeit schwört, sondern zu der Fahne der lebend gen Fortentwicklung auf der Basis gesunder Grundsätze! *)

Für das deutsche Volk, welches wahrlich ein Anrecht darauf hat, dass ihm auf seinen Theatern (da ihm die feineren Genüsse des Concertsaales vielfach versagt sind) Nahrung für seinen Kunstsinn geboten werde. Aber du armes deutsches Volk, was man dir nicht von oben und von unten zugemuthet hat, was du nicht alles als Frucht deines eigenen Geistes, oder als würdig deiner Sinnesart hast hinnehmen sollen; was man dir nicht Jahr aus Jahr ein eingeimpft hat, bis das bischen Geschmack, das dir noch übrig geblieben, rein weggefegt war und du bis zur Thalsohle des Ungeschmacks herabgedrückt warst; auf dass sich andere Nationen tummeln, die das Bessere kaum kennen, geschweige zu würdigen wissen.

Im Geist des gesunden deutschen Künstlers heraus ist der Haideschacht geboren und an Dich wendet er sich. Ungekünstelt, lebensvoll, warm, munter und auch wieder tief und ergreifend, das ist im weitesten Umriss das Charakteristische des Haideschachts; wie musikalisch gesprochen: Reich an Melodien und sprechenden Motiven, consequent in ihrer Durchführung, polyphon gehalten und doch populär, nicht flach und tändelnd oder liedertafelmässig gestaltet, sondern kräftig und sinnig.

Doch genug von solchen ganz allgemeinen Bezeichnungen — es ist Zeit auf die einschlagenden Fragen näher einzugehen.

Während eine Partei der Gegenwart behauptet, die Oper sei jetzt durch R. Wagner auf ihrem Culminationspunkte angelangt, bleiben Andere trotz aller Demonstrationen bei ihrer Ueberzeugung, sie sei endlich durch ihn in eine Sackgasse gerathen, aus welcher nur durch Umkehr herauszukommen. Wir halten jeden lebensfähigen Versuch in dieser Richtung für dankenswerth und erfreulich, wenn dabei nicht das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und die wirkliche Kunstentwicklung ignorirt wird. Wenn wir von Umkehr reden, so meinen wir damit nicht, dass man zur alten Arien-Oper umkehren müsse oder gar zum strengen Stil Händels oder zum rectirenden des Lully, etwa mit vermehrter heutiger Instrumentation und einem künstlichen polyphonen Satz, oder endlich gar zum griechischen Musikdrama, das auf ganz anderem Boden des Lebens und der Kunst steht als das unsere; so reactionär sind wir nicht, sondern wir empfehlen die Umkehr nur bis zu den wesentlichen Principien Mozart's, Beethoven's, Weber's, unter Beseitigung des Concessionen, welche diese noch an den italienischen Geschmack und die geläufigen Gurgeln der Sänger bei und da zu machen sich veranlasst oder genöthigt fanden, und [illegible]

*) Franz von Holstein ist am 16. Februar 1826 in Braunschweig geboren und wurde frühzeitig zur militärischen Laufbahn bestimmt, aus früh erwachter Liebe zur Musik fand Anregung aber dort keine entsprechende Ausbildung. Dennoch schrieb er, als er sich zum Officier-Examen vorbereitete, seine erste Oper. Und von da an konnte er wenigstens einigen Musikunterricht (bei Carl Richter in Braunschweig) erlangen. Bis 1851 entstanden noch zwei kleinere Opern und dann eine grosse, die er M. Hauptmann zur Begutachtung zusandte. Vorher hatte er 1848 und 1849 den Feldzug in Schleswig-Holstein mitgemacht. Das Urtheil Hauptmann's bewog ihn, sich ganz der Musik zu widmen; das verabschiedete Adjutant und Hofjunker des Herzogs von Braunschweig gestattet sich 1853 auf die Schulbank des Leipziger Conservatoriums, nach mehr er Privatstudien bei Hauptmann und Rietz. Konnte das Alles aber nicht lange erdauern wegen dauernder Kränklichkeit. 1856 machte er eine Reise nach Italien, nachdem er den ersten grossen Liederband Dannes aus dem besten Leipziger Kreisen, worauf er sich mit dieser 1860 in [illegible] Italien begab, hauptsächlich um der Gesundheit wegen. Schon damals entstand der erste Scene zum Buch des Haideschachts. Erst viel später, als er [illegible] einer besseren Gesundheit erfreute, kehrte er zu seinem eigentlichen Ziel, der dramatischen Musik, zurück und schrieb die Oper »Der Haideschacht«.

Gestaltung besass, was die Bühnen seither an brauchbaren Ausdrucksmitteln neu hervorgebracht. Unter jenen wesentlichen Principien verstehen wir aber, dass die Oper, wie jede Sache, Form haben müsse, musikalische Form, d. h. dass das Ganze sich gruppire, nicht Alles in ein Chaos oder in eine Wüste mit einzelnen dürftigen Oasen auseinanderfliesse, dass fest Geordnetes und locker Bewegliches sich miteinander zu einem plastischen Kunstwerke verbinde, dass die Personen des Stückes musikalische Gestalt gewinnen und dieselbe behaupten, dem wirksamen Contraste im Libretto auch wirksame Contraste der Musik [illegible], dass dieser zur Entwicklung und Ausbildung ihrer Gestaltungen Zeit und Raum gegeben werde.

Das Sujet der Haideschachts ist den Lesern dieser Zeitung bekannt, es ist in derselben bereits dreimal, zuletzt in Nr. 8 dieses Jahrgangs, mitgetheilt worden. Einige Bemerkungen darüber werden uns aber wohl gestattet sein, namentlich die, dass uns die Oper schon des Librettos wegen als eine im besten Sinne wahrhaft deutsche erscheint. Es steht auf dem Boden rein menschlicher Empfindung; zwar benutzt es eine alte Sage und zuletzt greift eine höhere Fügung ein, aber die Personen sind Menschen, wirkliche Menschen, wie sie jederzeit vor uns stehen können; zwar beginnt die Handlung mit einem Liebschaft und endigt mit einem Verlöbniss, aber die Entwicklung ist originell, die Geschichte weckt unser ganzes Interesse. Und ist nicht die Liebe die stärkste Empfindung, ihr Kampf und endlicher Sieg nicht zuletzt das Ergreifendste und Wirksamste für poetische und dramatische Darstellung? — Die Sprache ist [illegible] knapp, kräftig und gewählt, besonders in den eigentlich lyrischen Partien, der Versmaass und die Musik günstig. Die Einführung der Scenen abwechselungsreich und doch von logischer Anordnung. Durch das Ganze aber macht sich ein dramatisches erregender Fluss, die Spannung wächst, der Conflict wird immer beunruhigender, die Katastrophe immer zweifelhafter, bis zuletzt durch einen Lichtglanz[?] [illegible] der auf der Seele des Zuschauers lastende Alp weggewälzt wird. Demnach enthält unser Textbuch so [illegible] Momente schöner Behagens, unschuldiger Freude, wunderbarer gemischter Empfindung, Momente der Beunruhigung, der Spannung, der Angst, dämonischen Ausbrüche, energischer grossartiger Aufregung, der Andacht oder einer gewissen feierlichen Stimmung (etwa von der Art wie bei dem Canon des »Fidelio«), schliesslich absoluter Beruhigung und Befriedigung.

Alles dies würde jedoch die Oper nicht retten, besässe der Musiker die Kraft und Vielseitigkeit der Erfindung und Gestaltung nicht, um durch rein musikalische Mittel diejenigen Eindrücke hervorzubringen, die das Textbuch anstrebt. Unsere Aufgabe ist daher darzustellen, welche die Mittel sind, die der Componist anwendet und welche Eindrücke er damit, dem Clavierauszuge nach, dem Referent allein bekannt, erzielt.

Vorerst eine Bemerkung über Holstein's Stil im Allgemeinen. Wir haben in Leipziger Recensionen des Werks nach seiner Aufführung gelesen, Holstein schliesse sich an Weber und Marschner an. Andere sagen, er habe sich den Schumann'schen Stil angeeignet. Alle dergleichen lesen möchten wir [illegible], das nicht so zu verstehen, als ob Holstein's Streben dahin ginge, in Weber's oder Marschner's Fusstapfen schlechthin weiter zu gehen, oder als ob seine Musik durchaus »Schumannisch« sei. Was das Letztere betrifft, so finden sich allerdings in den zarten und innigen Partien des Werks Züge, die an Schumann erinnern, wie ja die Gegenwart [illegible] dieses Einfluss erfragt. Aber im Allgemeinen »Schumannisch« ist diese Musik höchstens in Bezug auf die moderne polyphone Behandlung, keineswegs nicht aber in jenen Punkten, wo gerade Schumann's Besonderheit liegt, in den seltsam verschobenen Rhythmen und in dem häufigen Umbrüten und Grübeln, das in der Instrumentalmusik seinen Gebilden oft einen grossen Reiz verleiht, in den grösseren Vocalcompositionen, und gar den dramatischen, ihr aber oft die Schlagfertigkeit der Wendungen benimmt. Neben Schumann'schen Zügen könnte man eben so gut Gade'sche, ja sogar Meyerbeer'sche und Gounod'sche herausklügeln, wenn man auf Dilettantenart aufsuchen wollte. Genug, seine Musik ist modern und es sind in ihr daher alle Elemente vorhanden, welche in der Neuzeit Wirkungen besonderer Art hervorbrachten. Was aber den Anschluss an Weber und Marschner betrifft, so ist das auch nur cum grano salis zu verstehen, und wir werden davor, sich nach solchen Aeusserungen ein Bild von Holstein's Oper zu machen, hüten. Es machen sich auch Mozart'sche und Beethoven'sche Einflüsse bemerkbar, namentlich gerade in Bezug auf die dramatische Gestaltung. Holstein erkannte nicht der gebildete Musiker sein, der er ist, wenn er nicht auf Mozart und Beethoven als die reinsten Muster dramatischen Stiles gekommen wäre. Das zeigt sich in der Durchsichtigkeit seiner Motive, in der populären Gestaltung seiner Melodien, in der Geschlossenheit seiner Formen dort, wo er solche für nothwendig erachtet, in der Art der musikalischen Wirkung, die er beabsichtigt und oft genug erreicht, in der Gestaltung der mehrstimmigen (also Ensemble-) Sätze. Wir wollen natürlich nicht sagen, dass er diese Muster erreicht habe, eine gewisse Derbe fast, im Gewande noch nicht das Ideal vollkommener Schönheit finden. Tempo und Takt wechseln mitunter im Streben nach dramatischem Belebtheit öfter als nothwendig, die schöne Wirkung hätte zuweilen durch blossen Motivwechsel vielleicht besser erreicht werden können. Aber man sieht doch das Bestreben (und oft auch das Gelingen), sich die wesentlichen Bedingungen der Schönheit anzueignen, die Form mit lebhafter Bewegung[?] zu erfüllen.

Der »Haideschacht« enthält eine ziemliche Anzahl einheitlicher abgeschlossener Musikstücke, daneben andere, die ineinander übergehen, und viele solche, die bloss den Zweck haben, die Handlung weiter zu bringen und zugleich den musikalischen Uebergang herzustellen, sei es in recitativischer oder in ariosen Form. An abgeschlossenen Musikstücken ist besonders der dritte und letzte Act reich, ja er bietet in den Nummern 65 bis 69 eigentlich eine ganze Reihe solcher, und nur kurze bloss durch Recitativsätze verbunden. Loser ist die Form im Zweiten, am lösesten im ersten Act. Kein Wunder, wenn schon in Folge dieses Umstandes Interesse und Gefallen nach dem Schluss hin steigern, wie dies aus den Berichten über die Aufführungen hervorgeht. Die vorhin aufgezählten Nummern bestehen in einer Arie Sward Sörensen*) einem grossen Terzett (Valborg, Björn, Sörensen), einem ebensolchen Duett (Valborg und Elis), einer »Scene und Lied« (Helge), endlich dem Finale, das aus sechs wesentlich verschiedenen Partien besteht. Diese Nummern, besonders 65—69, sind zugleich die musikalisch bedeutendsten der Oper; wir besprechen sie daher zuerst und möchten auch Diejenigen, welche die Oper aus dem Clavierauszug kennen lernen wollen, ermahnen, sich nach flüchtiger Bekanntschaft mit dem Uebrigen zuerst mit diesem dritten Act näher bekannt zu machen, denn aus den einzelnen Nummern desselben kann man sich am besten ein Bild von der dramatisch-musikalischen Befähigung Holstein's machen.

Der erste Auftritt Sörensen's nach der Orchestereinleitung (die wohl zu kurz ist, um ein »Entracte« genannt werden zu können) imponirt sofort durch tiefe tragische Färbung und Haltung; die folgende Arie ist ein getreues Abbild seines Gemüthszustandes. Sörensen spielt hier eine ziemlich passive Rolle

*) Die Personen der Stücks sind folgenden Stimmfächern zugewiesen: Sward Sörensen Bariton, Valborg Sopran, Björn Sopran, Helge Mezzo-Sopran, Elis Tenor, [illegible] Bass, Ralph Bass u. s. w.

und schiebt sich schliesslich nur bis zum Gebet. Gott möge wenigstens die Kinder nicht sein (unmusikalisches) Vergehen entgelten lassen. Am Anfang des Aktes stehend, kann nun die Arie gekommen, noch weckt kein aussergewöhnliches dramatisches Interesse sich daran zu entwickeln vermag. Rein musikalisch betrachtet liegt die Arie schöne Wendungen und tiefen Empfindungsausdruck und wird, gut gesungen, ihre Wirkung nach dieser Seite nicht verfehlen. — Aber in dem bald folgenden Terzett finden wir bereits eine Meisterleistung nach beiden Seiten hin. Trefflich handelt es sich um einen harten Kampf zwischen dem zornigen Vater, dem Trotzkopf von Sohn und der begütigenden Tochter. Der Componist findet für die drei Charaktere die geeignetsten Töne, und er weiss jeden festzuhalten; die Musik erweist sich ihm sehr geschmeidig, sowohl nach dieser Richtung, wie auch in Bezug auf die sich steigernde Bedeutsamkeit der Stimmen und auf den gesteigerten Ausgang der Kernscene in Folge der Wirkung, welche die Tochter auf den Vater hervorbringt. Ein Schatz Mozart's muss hier jedem kundigen Beschauer wohlthätig auffallen. Der eigentliche Kampf der entgegenstehenden Gefühle und Absichten spinnt sich in einem Satze (B-dur $^{3}/_{4}$ Allegro) ab, die einzelnen Personen treten darin mit verschiedenen Motiven, die sich leicht dem Ganzen einfügen auf, bald einzeln, bald zugleich. Als der Vater sich soweit im Zorn verstiegen hat, dass er den Sohn aufs Neue verflucht und die Tochter sich energisch dazwischen wirft, folgt ein Larghetto G moll $^{3}/_{4}$, voll erhebender musikalischer Wendungen, von welchem besonders jene zu den Worten „doch bedenk', dass einem Jugend Muttertreue hat gefehlt“

Begl. in Octave ... D Es B D

und nicht minder die folgende G dur-Melodie, wo die Tochter den Geist der Mutter heraufbeschwört:

Der da früh von uns ge- schie- den, stärk' u-

D

stärk' uns mit klu- gem Rath

D

sich selbst dem Ohr und Gefühl unwiderstehlich einprägen, so dass man sich des Gefühls Eindrucks nicht erwehren kann. Die meisterliche und treffende Art und Weise, aber wie Sören und Björn nun die von Vallborg angeschlagenen Motive aufnehmen und weiterführen, ist geradezu herrlich. — Hat der Hörer in diesem Terzett höchst anregende, zuletzt aber rührende und beruhigende Eindrücke empfangen, so wird er nun im folgenden Duett unerwartet aufs höchste gespannt. Diesmal bleibt aber der Conflict ungelöst; der Musiker musste hier Alles aufbieten, um durch musikalisch bedeutende Eindrücke das Gefühl mit dem traurigen Resultat der Scene zu versöhnen — und es gelingt ihm trefflich. Vallborg soll Ella in dieser letzten, vom Vater selbst gewünschten Begegnung bereden, nicht, wie er versprochen, mit Olaf in den verrufenen Hochzeitsnacht entzuführen. Ella aber sieht in seiner Verzweiflung kein anderes Mittel zum Ziel zu gelangen als dieses, und

auch das gegebene Versprechen will er halten — dies der Inhalt des Textes, der mit dem Gesange schliesst: „Weinend sind wir Beiden, so doch wie hier“. Das Musikstück gliedert sich nach seinen Hauptmotiven in drei Gruppen mit folgenden Tonarten: Eis-dur, D-dur, Fis-moll. Die erste derselben ($^{3}/_{4}$ Allegro) enthält das verhängnissvolle Abschiednehmen des Ella und das ernste Mahnung der Vallborg, deren Bitte sich immer leidenschaftlicher steigert, bis sie in der zweiten Gruppe (con fuoco) mit grosser Betonung zu stärkeren Mitteln der Ueberredung greift. In der dritten Partie ($^{3}/_{4}$ Allegro con brio) scheint Beide den leidenschaftliche Schmerz über die Unfähigkeit des Zwiespaltes hin. Der Componist bringt hier wieder einen Reichthum von sprechenden und bedeutsamen Motiven, dergleichen man in der Oper lange nicht gehört hat. Gleich die erste Hauptmelodie des Ella ist von dem süssesten, zartesten Duft, die weitgespannten Intervalle des Nachsatzes sind hoch charakteristisch, liebevoll und schmerzlich zugleich:

Ein- mal noch be- vor wir scheiden, aus zu-
Cantabile
Cis

Aug' im Au- ge mir's Le- be- wohl! Dann tönt uns

Fis

ei- gen Le- be- wohl! wär' dann uns im gro-

Eis Fis Dis cis Ais

sohl auf Nim- mer- wie- der- seh'n!

Cis Cis Fis

Dem verwandt und doch wieder anders ist die folgende Melodie der Vallborg, die so herrlich klingt, wie man es nur aus dem Munde der zuerst schüchternen Jungfrau erwarten mag:

Ge- denk' der from- men Kin- der- zeit, der

A D

Frie- den, wo wie liegt er weit.

D Fis A

Als aber Ella widersteht, greift Vallborg zu höheren Tönen bei den Worten: „Zum dritten Mal möchte bang der Ruhe künden das hier angeschlagene Motiv, welches später erhöhte Bedeutung erhält, indem sich Vallborg's Erzählung von jener geheimnissvollen Nacht daran aufbaut, wo Ella's Vater im Schlosse umkam, und von wo sich des Vaters Seelen Unruhe datirt, ist von eindringlichster Art.*)

*) Diese ganze Mittelpartie soll bei späteren Vorstellungen in Leipzig einige Striche erfahren worden sein.

9*

Zum dritten Mal u. s. w.
con fuoco

(Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XVIII

(Ein Brief an Tobias Haslinger.) In dem folgenden noch nicht veröffentlichten Briefe ist unter dem Namen »Benjamin« Beethoven's Neffe gemeint. Wegen Max Stumpff vergleiche Chrysander's Jahrbücher I. 437. Unter dem »piringerischen Directorium« ist Ferdinand Piringer gemeint, welcher den Titel »k. k. Hofkammer-Registratur-Directions-Adjunct« hatte. Vgl. den Wiener allg. musik. Anzeiger v. J. 1829 S. 188.

Beethoven schreibt:

Baden
am Tage nach dem 6. Octob. 1824.

Bester!

Unser Benjamin ist heute früh schon hier eingetroffen, weswegen ich 47 und eine halbe Kanne habe ablagern lassen — Frühere Begebenheiten ohne seine Schuld et nomen nomen haben mich ängstlich gemacht. dem Himmel sei Dank es geht trotz meinem Ængste's erwälten alles gut und erwünscht. Es ist kein Wunder bei diesen armseligen Anstalten, dass man wegen einem sich entwickelnden jungen Menschen in Angst ist, dabei dieses vergiftende Athmen des Drachen! — Von Max Stumpf anbelangend höre ich, dass er sich als seinen natürlichen Sohn erklärt — Verlobren?! Dies Bildniss etc. — Als Gross Siegelbewahrer erhaltet Ihr anbeiem das Diplom — Was aber die paternostergässlerei angeht, so halten wir dafür, dass diese ganz im Geheimen bleibe, denn es wäre doch endlich zu befürchten, dass es dazu kommen würde zu rufen: und sich umsehen sich zu sagen: dort geht ein paternostergässler — Was nun meinen gnädigsten Herrn betrifft, so kann er doch nicht anders als dem Beispiele Christi folgen d. h. zu leiden ed il maestro nicht weniger — es ziemlich schiefe Gedanken — auf Freud Leid auf Leid Freud — ich hoffe um eures besten willen dass heute das eine oder andere bei euch statt findet — lebt wohl Bester — liebe mittelst vorläufiger Ankündigung einbei piringerischem Directorium mittel Ihr doch noch einmal kommen —

Der eurige
Beethoven

(Aussenseite:)

An Seine Wohlgeboren
H. Philip von Haslinger in Wien
Abzugeben im paternostergässel
am Graben in der paternostergässlerischen
Steinerschen Kunsthandlung allda.

XIX

(Ein Brief an Carl Holz.) Bei der autographen Vorlage des folgenden Briefes findet sich von der Hand des Adressaten die Bemerkung: »Diesen Brief erhielt ich aus Baden im August 1825, als ich die Abschrift des oben benöthigten Quartetts in Amoll besorgte, wovon er mir die eigenhändige Partitur anvertraute«.

Beethoven schreibt:

Werther ?! Holz!

Dass Holz eben ein Neutrum ist, darum zweifelt kein Mensch, wie widersprechend ist also das Masculinum und welche Folgen lassen sich noch ernst für das personificirte Holz ableiten? — Was nun unsern Angelegenheit anbetrifft, so hatte ich das quartett weder sehen noch hören zu lassen — Freitage ist der einzige Tag, wo die alte Hexe, welche vor 200 Jahren sicher verbrannt worden wäre, erträglich kocht — da an diesem Tage der Teufel keine Gewalt über sie hat — dabei könnten wir oder schreiben wir — dies ist alles für heute —

Ihr Freund
Beethoven

XX

(Ein Brief an Zmeskall.) Der folgende Brief gehört der letzten Lebenszeit Beethoven's an. Das Original trägt von fremder Hand das Datum »18. Februar 1827«. Nicolaus von Zmeskall litt (so berichtet Schindler, Biogr. I. 218) an der Gicht und war Jahre lang an's Krankenbett gefesselt.

Beethoven schreibt:

Mein sehr werther Freund!

Tausend Dank für Ihre Theilnahme, ich verzage nicht, nur ist alle Aufhebung meiner Thätigkeit das Schmerzhafteste. Kein Uebel, welches nicht auch sein Gutes hat. Der Himmel verleihe nur Ihnen auch Erleichterung Ihres schmerzhaften Daseins. Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen, und wir begegnen und sehen uns wieder freundlich in der Nähe.

Herzlich Ihr alter theilnehmender Freund
Beethoven

(Aussenseite:)

Für Seine Wohlgebohren
Herrn von Zmeskall!

XXI

(Ein Brief an Vincenz Hauschka.) Der folgende Brief, seinem Inhalt nach eine Erwiderung Beethoven's auf den Antrag ein Oratorium »heroischen Gattung« für die Gesellschaft der Musikfreunde zu schreiben, ist gewissermassen schon veröffentlicht Seite 132 der von L. Nohl herausgegebenen »Briefe Beethoven's«. Gewissermassen sage ich, denn er ist dort so ungenau und unvollständig mitgetheilt, dass man noch sagen kann, er sei gewissermassen noch nicht veröffentlicht. Dem Leser mag es überlassen bleiben, unsere Wiedergabe mit der von Nohl zu vergleichen und dann für die letztere Art der Mittheilung das rechte Wort zu finden.*)

Beethoven schreibt wörtlich:

Bester Erster Vereins-Mitglied
der Musik-Feinde
des österreichischen Kaiserstaats!

Ich bin be-rei — — t! unsere ... ich bin be-reit ... etc. etc.

Kein anderes als geistlichen Sujet habe ich, ihr wollt aber ein heroisches, mir ist's auch recht, nur glaube auch was geistliches hinein zu mischen würde sehr für so eine solche Masse am Platz sein.

*) Das Original des Briefes wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Nohl führt es auch an und nennt keine andere Vorlage.

A - - - - - men

lit. u. Bernard wenn ein ganz recht, nun besucht ihr aber auch, von mir rede ich nicht, da ihr auch schon Musik-Freunde nennt, so ists natürlich, dass ihr manchen auf diese Rechnung gehn lassen wollt. — ! !
Nun ich wohl bester Hauskerl, ich wünsche dir einen offenen Stuhlgang u. den schönsten Leibstuhl, was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen Klüften u. Thälern umher, u. schmiere manches um des Brodts u. Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ichs in diesem allgewaltigen ehmal. ... Phäaken-Lande gebracht, dass, um einige Zeit für ein grosses Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muss, dass ich es aushalte bei einem grossen Werk. — Uebrigens ist meine Gesundheit sehr gebessert u. wenn es Eile hat, so kann ich euch schon dienen. —
Nun

ich bin be-rei - - - - t, ich bin be-

A - - - men

rei - - - - - - t

Wenn du nöthig findest mit mir zu sprechen, so schreibe mir, wo ich alsdenn alle Anstalt dazu treffen werde. — Meine Empfehlung an die Musikfreundliche Gesellschaft.

In Eil dein Freund
Beethoven

(Die Adresse auf dem Umschlag lautet:)
An Seine Wohlgebohren
H. von Henschke
Erstes Vereins-Mitglied
des P—— des östr. K—eits —
wie auch Gross-Kreuz des
Violonschell-Ordens etc. etc. etc.

XXII

(Ein Brief an Dr. Braunhofer.) Der folgende Brief, in Form eines Zwiegespräches zwischen Dokter und Patient geschrieben, ist Seite ... in Nohl's »Briefe Beethovens« an vielen Stellen so unrichtig mitgetheilt[*], dass eine vollständige Wiedergabe desselben nach dem im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Original rathsam erscheint.

Beethoven schreibt:

Am 13. Mai 1825

Verehrter Freund!
Dr. Wie gehts Patient? — Pat. Wir stehen in keiner guten Haut — noch immer sehr schwach, aufstossen etc. ich glaube, dass endlich stärkende Medizin nöthig ist, die jedoch nicht stopfe — weissen Wein mit Wasser sollte ich schon trinken dürfen, denn das Mephitische Bier kann mir nur ekelhaft sein — mein katharralischer Zustand äussert sich bei folgenden Momenten, nemlich ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war. Dass aber der Magen schrecklich geschwächt ist, u. überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel. bloss durch mich selbst, so viel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich wieder ersetzt werden. Dr. Ich werde helfen, bald Brownisch[**] bald Stollisch etc. sein. Pat. Es würde mir lieb sein, wieder mit einigen Kräften an meinem Schreibpult sitzen zu können, erwägen sie dieses. — *Finis.* Sobald ich in die Stadt komme, sehe ich sie, nur Karl sagen, wenn ich sie treffe. könnten sie aber Karl selbst angeben, was noch geschehen soll (die letzte Medizin nahm ich nur einmal), u. habe sie verloren, so wäre das erspriesslich. —

Mit Hochachtung u. Dankbarkeit
ihr Freund
Beethoven

Doktor sperrt das Thor dem Todt, Note hilft auch aus der Noth. Doktor sperrt das Thor dem Todt, Note hilft auch aus der Noth.

Geschrieben am 11ten Mai 1825 in Baden Helenenthal an der 2ten Antons-Brücke nach Siegenfeld zu.

(Adresse:)
Für Seine Wohlgebohren
H. von Braunhofer
Professor der Arzneikunde etc.

[*] Nohl schreibt statt »halt« Breslauer bei 8 Stoll immer etc. seine bald, statt »schon dann« die wieder gesund sein, statt »in Schreibpult« sitzen! mit einigen Kräften statt »Schreibpult« Schreibtisch, statt »die letzte« dieselbe u. s. w.

[**] Brownsrost: Anhänger eines gewissen ärztlichen Systems.

Anzeigen und Beurtheilungen

Mozart's Don Giovanni. Partitur erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von **Bernhard Gugler**. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. (1871.) XIX und 475 Seiten in Folio. Pr. 16 Thlr.

Die Partitur des Don Juan, auf welche wir bei der Anzeige des durch Gugler von Wolzogen veröffentlichten Textbuches (s. den vor. Jahrgang S. 833) bereits aufmerksam machten, ist nun erschienen und hiermit die Krone aller Opern in einer Gestalt vor die Oeffentlichkeit gebracht, welche genau dem Autograph des Componisten entspricht. Die Ausgabe ist der Besitzerin dieses Autographs, Frau Viardot-Garcia, gewidmet. Nach einer Vorrede, in welcher der Herausgeber sich über alle einschlägenden Punkte eingehend äussert, folgt die Musik des merkwürdigen »Dramma giocoso«, wie die ursprüngliche, auch hier erhaltene Bezeichnung lautet, bis S. 466. Abweichungen der ersten Aufführungen oder sonstige Varianten findet man hie und da, wo es zur Erläuterung zweckdienlich war, unmittelbar bei der Musik angemerkt, während der grösste Theil derselben natürlich in die Vorrede verwiesen ist. Dies finde ich ganz praktisch und habe in der Ausgabe Händel's ein gleiches Verfahren angewandt. Es giebt eben zweierlei Varianten: solche, die für die Praxis, für den Dirigenten u. s. w. Bedeutung haben, und andere, bei denen dieses nicht der Fall ist; erstere gehören in die Musik, letztere in das Vorwort oder in den Appendix.

Als »Anhang« erhalten wir hier dann noch eine dankens-

werthe Beigabe S. 407—426 in den beiden Stücken, deren Masid Mozart für Don Juan's Tafelmusik benutzte, dem Schlussabschnitt des Finale zum ersten Act der Oper »Una cosa rara« von Martin und einer Arie aus Sarti's Oper »Fra due litiganti il terzo gode« — beides Lieblinge der damaligen Tage, nun aber vergessen und nur Wenigen bekannt.

Dieser Anhang hätte sich noch bedeutend vermehren lassen, wenn man an das, was Mozart gleichsam als Citat anführte, auch das hätte hinzunehmen wollen, was ihm die Anregung zu seiner Composition, wie dem da Ponte zu seinem Gedicht, gewährte und so direct als ihre Quelle angesehen werden kann. Ich meine Gazzaniga's *Convitato di Pietra*. Von dieser Oper war nichts wieder aufgefunden, als Jahn's Mozart in erster Auflage erschien. Erst 1866 machte Herr v. Sonnleithner bekannt, dass sich Bruchstücke der Musik in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien befinden und zwar in einem Manuscript, welches auch Jahn als vielleicht Autographe bezeichnet (Mozart, 2. Aufl. II 334), was ich aber bezweifle eben wegen der Hilf [illegible] in Bass und Singstimme vorhandenen Arien, denn dies würde eher auf eine Partitur für den Cembalisten deuten. Ich besitze ebenfalls eine Partitur von Gazzaniga's »steinernem Gaste«, nämlich dasjenige Exemplar, nach welchem 1794 die Londoner Aufführung geleitet wurde mit neuen Recitativen und anderen Einlagen. Sämmtliche Stücke meiner Partitur sind für Orchester ausgesetzt. Die Ouverture fehlt (wie auch in der Wiener Abschrift) und es ist aus der Anlage der Abschrift noch recht gut zu ersehen, dass überhaupt keine Ouverture dazu vorhanden war, sondern die Einleitung zu Pasquariello's (Leporello's) Gesang den Anfang bildete, denn diese Musik beginnt auf der zweiten Seite, während auf der ersten der folgende Titel steht:

Il Convitato di Pietra
Atto Solo
Del Sig.r Giuseppe Gazzaniga —
In Venezia
Nel nobil Teatro di S. Moisè
Il Carnovale
1787

Dieser Titel ist mit der Musik gleichzeitig und von derselben italienischen Hand geschrieben, ohne Zweifel in Venedig; die Londoner Einlagen dagegen zeigen durchweg englische Schriftzüge. Wesentlich derselbe Titel befindet sich auch auf dem Wiener Manuscript; »Atto solo« steht dort merkwürdigerweise aber statt des durchstrichenen »secondo«, und noch später bei der Musik steht einmal »Atto Ido«, ein andermal »Atto secondo«. Wie sich dieses erklären möge, erfordert eine eingehende Untersuchung, die sich jetzt mit Hülfe meiner Partitur sowie des noch erhaltenen Londoner Textbuches wohl zu einem mehr befriedigenden Resultat führen lassen, die lediglich unter Vorlage der Wiener Bruchstücke. Diese Aufgabe sei für eine passende Gelegenheit zurückgestellt. Hier sollte nur den dreunden Mozart's die Mittheilung gemacht werden, dass hinreichendes Material vorhanden ist, um das Verhältniss von Mozart's »Don Juan« zu Gazzaniga's »Steinernem Gaste« aufzuklären. Wenn vorhin gesagt wurde, der »Anhang« zu obiger Ausgabe hätte sich durch die Aufnahme von Gazzaniga's einactiger Oper noch bedeutend vermehren lassen, so sollte damit keineswegs der Wunsch ausgedrückt werden, dass solches hätte geschehen mögen, denn Gazzaniga's merkwürdige Composition wird besser einmal für sich gedruckt, wenn sie auch ihrem musikalischen Werthe nach vollständig berechtigt ist.

Kritisch in das Detail der vorliegenden Ausgabe einzugehen, unterbleibt für heute, weil uns von anderer Seite eine Besprechung in Aussicht gestellt ist, die der hiesigen Gesellschaft wird und zu welcher man das Gegenwärtige nur als einen Vorläufer betrachten wolle.

Greifen wir aus dem reichen Stoffe noch einen einzelnen Punkt heraus. Seite 449 beginnt die Musik des »steinernen Gastes«; die drei Posaunen sind mit kleineren Noten angedeutet und eine Anmerkung besagt: »Diese Posaunen sind höchst wahrscheinlich ein späterer Zusatz für Wien, und es ist überhaupt zweifelhaft, ob sie von Mozart selbst herrühren. Siehe Vorrede.« Aufmerksame Leser dieser Zeitung haben nun nicht einmal nöthig, in diesem Punkte nach der Vorrede zu blicken, weil der Herausgeber in unserm Blatte seine Ansichten und Gründe eingehend dargelegt hat. Die Vorrede vervollständigt dieselben indess noch durch einige neue Mittheilungen. In der ersten Prager Partitur-Abschrift fehlen nämlich die Posaunen, auch die Pauken und Trompeten; diese beiden Instrumente sind nun in einem Anhange nachgetragen, aber die Posaunen sind nicht dabei. Hätten letztere damals schon existirt, so ist ihr Weglassen in diesem Anhange allerdings schwer zu erklären. Hiermit stimmt (wie S. XV weiter ausgeführt wird), dass unter den an André gelangten, von Abbé Stadler revidirten »authentischen Abschriften« sich zwei verschiedene Ergänzungsbeilagen zum letzten Finale befinden, von denen die eine blos Trompeten und Pauken enthält, die andere sämmtliche Blasinstrumente sammt Posaunen. Die Annahme liegt nahe, die erste der Beilagen sei die ältere und stamme aus Prag, die andere sei später in Wien entstanden und für eine Partiturabschrift ohne Blasinstrumente berechnet. »Hat das Finale in Prag noch keine Posaunen gehabt«, führt Hr. G. fort, »so wäre dem, ganz abgesehen von der Frage der Aechtheit, Bedeutung genug; denn hätte auch Mozart selbst ein nachträglich für das Wiener Publikum hinzugethan, so hatte er sie eben bei der ursprünglichen Conception seines Werkes gar nicht im Sinne. Die Partitur zeigt, dass der betreffende Finalsatz ohne die Posaunen ein fertiges, in allen Einzelheiten ausgehaltenes Ganzes ist. Wie viele Feinheiten durch die zugesetzten drei Posaunen verdeckt oder verwischt werden, wie theuer also die von den Posaunen erzielten Klangwirkungen erkauft sind, ist in dem erwähnten Aufsatz in der Allg. Mus. Ztg. nachgewiesen, wird sich übrigens jedem achtsamen Beobachter von selbst ergeben.« Der Herausgeber hat die Frage hiermit von dem historischen auf das ästhetische Gebiet übertragen, oder vielmehr die Gründe aus beiden für seine Ansicht vereint; also auch die Mittel angegeben, sein Urtheil prüfen und unter Umständen widerlegen zu können. Von einem solchen Versuch der Widerlegung ist mir bisher noch nichts zu Gesicht gekommen; vielleicht fühlt man sich in dem Besitze der drei Posaunenstimmen unerschütterlich sicher. Das Wichtigste, was man hierüber las, war die kurze Nachricht in Nr. 4 dieser Ztg. v. J. 1867. Hr. Hofkapellmeister Dietz habe etwa um 1858, also vor mehr als dreissig Jahren, bei André in Offenbach den einzelnen Bogen mit den von Mozart's Hand geschriebenen Posaunen wiederholt in der Hand gehabt; später (um 1860) bei Frau Viardot denselben aber an seinem Schreiben in der Partitur vermisst. Herr G. hält dem entgegen, dass bei der grossen Aehnlichkeit der Simrock'schen Handschrift mit der Mozart'schen der erwähnte Bogen dennoch von Ersterem geschrieben sein könne, wie man als möglich zulassen muss; aber Jeder glaubt natürlich das, was er meint gesehen zu haben, und die Erörterung ist auf dem besten Wege, soweit sie sich um diesen Punkt, nämlich um den historisch authentische Zeugnisse der Aechtheit dreht, eine unbeilegbare Streitfrage zu werden. Deshalb wird die Untersuchung der musikalischen Berechtigung der Posaunen den Ausschlag geben müssen. Historische Zeugnisse können immer nur bis zu einem gewissen Grade entscheiden. Die Partitur des Händelschen Messias z. B. enthält in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft drei Posaunen. Sie dabei aber Niemand, dass Posaunen dazu vorhanden waren, denn in dem Autograph ist

keine Spur davon zu finden, nicht einmal eine Andeutung, sie stehen nur in Schmidt's Abschrift erst etwa zu Ende auf einem besonderen Blatte. Mendelssohn gab bisher das Werk nach der Originalpartitur heraus, also ohne Posaunen, und wollte man diese nun lediglich an die historische Begründung halten, so konnte man leicht sagen, der jüngere Schmidt könne diese Posaunen nach Händel's Tode für seine Aufführungen hinzugefügt haben. Eine einzige Aufführung genügt aber, um den Händel'schen Ursprung dieser Zusatzstimmen sicher zu stellen. So wird man auch über die Don Juan-Posaunen nur nach das Aufführung richten können, nach einer [illegible] Aufführung die nicht auf den Effect der einzelnen Stelle, sondern auf die Harmonie des Ganzen sieht. Solche Aufführungen bewirken zu helfen, war der Herausgeber der vorliegenden Partitur seit Jahren unablässig bemüht.

Mozart's Partitur enthält alle Instrumente, welche bei der Oper mitwirkten, ausgenommen das Clavier (Cembalo), welches die Recitative begleitete. Auf die Anwendung dieses Instrumentes auch noch in Mozart's Orchester hat Hr. Gugler zuerst wieder aufmerksam gemacht. Der Gegenstand verdient noch eine besondere Untersuchung, ist es aber leicht zu erledigen, wenn man sich in diesem Punkte die Praxis der vor-Mozart'schen Zeit klar gemacht hat. Bei Mozart hat der Cembalist nicht mehr eine so unangefochtene Stellung wie früher, sondern kommt mitunter deutlich in's Gedränge.

Dem Herrn Verleger gebührt noch ein besonderer Dank nicht nur für die schöne Ausstattung der Partitur, sondern für das beträchtliche Opfer an Mühen und Kosten, welches er gebracht hat. Ist doch diese Ausgabe selbst hier [illegible] nach gewissermassen als sein Werk zu betrachten, denn wie Hr. G. sagt (und auch seiner Zeit ankündigte), gedachte er [illegible] einen Clavierauszug des Don Juan herauszugeben, begegnete hiermit aber dem von Hrn. Sander [illegible] lange gehegten Entschluss zur Veranstaltung einer kritischen Partiturausgabe, dessen Ausführung sich nur verzögerte, weil keine passende deutsche Uebersetzung zu finden war. Als dieses Unternehmen im Gange und die Partitur bereits fertig (seit Sept. 1867) und in den Händen des Stechers war, erschien (Jan. 1868) ein Circular der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, welches ebenfalls eine neue revidirte Ausgabe der Mozart'schen Hauptopern ankündigte, von welcher auch Einiges schon vor längerer Zeit erschienen ist. Angesichts dieser unbeabsichtigt eingetretenen Concurrenz, die lediglich hervorgerufen ist durch ein beiderseits vorhandenes Streben nach gründen künstlerischen Unternehmungen, hegen wir die Hoffnung, dass beide Ausgaben friedlich neben einander bestehen und gedeihen werden.

Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Basel**, im Februar. Das achte [illegible] Concert A. Walter's in den vergangenen Woche stattfand, hatte durch ein reichhaltiges, gewähltes Programm viele Zuhörer angelockt. Den eigentlichen Magnet des Concerts bildete die erstmalige Aufführung der vierhändigen Walzer mit gemischtem Quartett von Joh. Brahms, betitelt »Liebeslieder«. Es gibt ein schönes Gedicht von Goethe, in welchem seine pantheistische Weltanschauung, in poetischem Gewand gehüllt, sich klarer als irgendwo in seinen Werken ausspricht; dasselbe schliesst mit »Wonne [illegible] Firma und begrüsst: die innersten Formen magst du doch verändern, doch, Allerliebste, gleich erkenne ich dich«. Was Wunder, dass uns beim Anhören der fast ein schöne Liebes-Lieder dieses Gedicht in die Erinnerung kam. Welch eine [illegible] Formen hat sich Brahms wieder einmal erwählt, um dann seine grossen Gedanken hell spielend wiederzugeben. Mit Tanzrhythmen des Clavieres klingen so heiter, so innig Ohren und doch ist durch eine unendlich reiche, [illegible] Farbe Harmonik desselben eine seltsame fremdartige Farbe gegeben. Wie wunderbar liebe Arabesken schlingen sich nach um die Gesänge, welche bald deutsche, bald orientalischen Verhalten [illegible] einer gemüthlich[illegible] den Liebesleben schauen. Die Verse sind aus »Polydora« von Daumer, einem der Wiederverwecker orientalischer Poesie, die uns zum erstenmal durch Goethe's »Westöstlichen Divan« bekannt wurde. Der grössere Theil des Publicums wurde von nach [illegible] von diesen [illegible] Tonkünstler [illegible] in der That nicht nur junge, auch alte Herren mussten sich zauberisch berührt fühlen von dem Liebeszauber, dem es gegeben ist, die verborgensten Formen so [illegible] erfüllen und zu beleben, ja, selbst das Alter dürfte hier in Goethe's Wort [illegible]: »Die Sonnenkuss wie Morgenröthe jener Gipfel ersehnt Wand, und noch einmal fühlet Besen Frühlingshauch und Sommerbrand«. Die Ausführung, geling [illegible] so dass nichts zu wünschen übrig und schaffte so wesentlich den Genuss. Die Clavierstimme war in den bewegten Händen des Herren Walter und Gutzknecht, der Gesang vertreten durch Frau Walter, Frl. Volkart, die Herren Bigi [illegible] und [illegible] Pompe Haude, ersetzte Stimmen [illegible] von diesem Solisten [illegible], [illegible] mal ein tüchtig [illegible] Ensemble [illegible] zu. Frau Walter trug mit ihrem Wohllaut ihrer Stimme und [illegible] Vermögen [illegible] No. 42 »Nicht mussta, mein Licht« die [illegible] Sänger, Frl. Volkart, Herr Kern, sind [illegible] Gäste. Die übrigen Nummern des Programms: das C-dur Concert von Bach für zwei Claviere, gespielt von den Herren Walter und Gutzknecht, in welchem uns nur das Tempo des ersten Satzes etwas zu schnell schien; die Violoncell-Sonate von Beethoven in A-dur (Herren Walter und Kahnt); mehrere bearbeitete Volkslieder für gemischten Chor von Walter, Brahms, Reinecke u. A. kamen zur Ausführung [illegible] und [illegible] besonders wurde auch eine Arie aus »Judas Maccabaeus« von Händel durch Frau Walter mit einer [illegible] Technik wiedergegeben. Nicht [illegible] des Concerts passend dünkten uns die am Schlusse [illegible] von Frau Walter [illegible] gesungenen Schweizerlieder, sonst war [illegible] der Abend aufs Neue das [illegible] Sinn des in Basel als Componist und Lehrer mit Recht so sehr geschätzten Concertgebers.

✻ Der Beifall, welchen Hr. Stockhausen bei seinem diesmaligen Auftreten in England findet, zeigt sich in allen Blättern, wo Mapleson's Operngesellschaft Concerte giebt. Die Liverpool Post sagt u. A.: »Den Hauptanziehungspunkt bildete Hr. Stockhausen, den neuen Bariton, welchen Mapleson an Santley's Stelle engagirt hat. In den letzten wie einem [illegible] und Schalter Trefflichkeit zu begegnen. Seine Stimme ist voll und weich, und er singt mit feiner Kunst der [illegible] Schule. Seine erste Nummer, Air »Ombra di Sorriso«, zeigte uns sofort einen neuen Oratoriensänger, und wir hoffen [illegible] dieser Art Musik bald weiter zu hören. Dann folgten Lieder von Schubert und Schumann und eine Arie aus Donizetti's Torquato Tasso [illegible], die deutsch[illegible] mit [illegible] besonders in der [illegible] Arie. Am 11. Febr. gab die Gesellschaft ein Concert in Norwich, einer der [illegible] Städten, wo von Zeit zu Zeit die grossen Sommer-Musikfeste stattfinden. Mit den regelmässigen Winterconcerten scheint es aber weniger gut bestellt zu sein; auch den Beistand Mittel zu erhalten, welche die Fortbildung des Ensemble und zur Heranbildung des Publicums dienen, befunden werden. An dem genannten Abend war ein Zettel im Saal vertheilt, welcher ankündigte, dass der Klaviersspieler Tito Mattei als einem [illegible] Künstler auftritt im [illegible], sein Verdienst aus darin besteht, dass er vermuthlich ein besserer Spieler ist, als die Mehrzahl — und endlich über Frl. Thomas Tietjens [illegible] Boston gab: »Diese eminente Primadonna kommt zu uns nach einem ausserordentlich erfolgreichen Gastspiel in Hamburg und anderen deutschen Städten. In Hamburg war bei ihren Vorstellungen kaum ein Platz zu erlangen, und so gross war die Nachfrage, dass einige Male die Hälfte für die besseren Sitze zwei Guineen betrugen. Logen wurden an [illegible] abends für zwanzig Pfund Sterling verkauft. [illegible] Frl. Tietjens trat in den meisten ihrer berühmten Rollen auf. Am letzten Abend ihres Auftretens in der dortigen Oper wurde ein Zug mit einigen Tausend Fackeln veranstaltet, welcher sie zu Ehren den Wagen zog. Die Strassen waren gedrängt voll von begeisterten Menschen, und die nach [illegible] Morgen [illegible] sämmtliche Gesangvereine (musical societies) der Stadt Frl. Tietjens ihre Aufwartung in voller Parade [illegible] Spitze, und überreichten der unvergleichlichen Primadonna eine Adresse, abgefasst von den Kunstlern dieser Vereine, voll von deutschester Rede Bewunderung und Verehrung. Es ist eine ausserordentliche Thatsache, dass bei den Hamburger Vorstellungen von Frl. Tietjens die Billets nicht wie gewöhnlich an der Kasse im Opernhause, sondern an der Börse verkauft wurden.« Die Hamburger Freunde von Frl. Tietjens, deren Zahl gross und deren Verehrung unaffectirt ist, wünschen lebhaft, die [illegible] englischen Geschäftsfreunde einmal mehr und die Frage, [illegible] niemand als sie allein für diese [illegible] verantwortlich gemacht wird.

ANZEIGER.

[29]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Sommersemesters, den 1. April d. J., können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende [illegible] Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumental-Composition), [illegible], Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Ästhetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor Stark, Kammersänger und Opernregisseur Schütky, Professor Lebert, Hofpianist Prof. Pruckner, Professor Speidel, Hofmusiker Levi, Professor Dr. Faisst, [illegible], Hofmusiker Keller, Concertsänger und Kammervirtuos Singer, [illegible], Concertmeister und Kammervirtuos Goltermann, Kammervirtuos Krumbholz, sowie von den Herren Alwens, Tod, Brenn, Attinger, Hauser, Beron, Fink, Feriing, Rein, [illegible], Hofschauspieler Arndt und Rumler.

Für die Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dazu befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 116 Gulden rhein. (66 Thlr. [illegible]), für Schüler 128 fl. [illegible]

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der bis 30. April, Nachmittags [illegible] stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den [illegible] Februar 1870.

Die Direction des Conservatoriums für Musik
Professor Dr. Faisst.
Professor Dr. Scholl.

---

[30]

Musikalien-Nova Nr. 23

aus dem Verlag von **Praeger & Meier** in **Bremen**.

	Thlr.	Ngr.
Abt, Franz, Op. [illegible] **Vier Lieder** für Sopran oder Tenor [illegible]	—	[illegible]
—— Op. [illegible] **Vier Lieder** für Sopran oder Tenor	—	[illegible]
Bayer, Victor, Op. 11. **Bunte Reihe.** Tonstücke über beliebte Motive für Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1. Czaar und Zimmermann, von Lortzing	—	[illegible]
Blumenthal, J., Arabesken. Beliebte Volks- und Opernmelodien für Violine (oder Flöte, oder Violoncello) mit Pianoforte (oder solo ad libit.) Heft I. (Ausgabe für Violine und Pianoforte.)	—	[illegible]
—— **Kleine Potpourris** aus den beliebtesten Opern für Violine und Pianoforte. Nr. [illegible] Orpheus von Offenbach. Nr. [illegible] Preciosa [illegible]	—	[illegible]
—— **Der kleine Beethoven-Spieler.** Ein Album für die Jugend, nach dem Pianoforte-Album von F. A. Schubert bearbeitet. Heft I	—	[illegible]
Doppler, J., **Deutsche Perlen.** Transcriptionen in Fantasie-Form für Pianoforte. Nr. [illegible] Lied des Czaar, aus Lortzing [illegible]	—	[illegible]
[illegible] Gute Nacht [illegible]	—	[illegible]
Dornhecker, R., Op. [illegible] **Im grünen Wald.** Idylle f. Pfte.	—	[illegible]
Hamm, J. V., Op. [illegible] **Bremer-Galopp** für Pianoforte	—	[illegible]
—— **Lob der Männer.** Mazurka für Pianoforte	—	[illegible]
Hamm, A., Op. [illegible] **Bächlein im Walde.** Salonstück	—	[illegible]
—— Op. [illegible] **Wer hat dich du schöner Wald**, von Mendelssohn	—	[illegible]
—— Op. [illegible] **Das Sternlein**, von Kücken	—	[illegible]
Koch, Aug., Op. 1. **Tändelei.** [illegible] Mazurka f. Pianoforte	—	[illegible]
—— Op. [illegible] **Pauline-Polka** für Pianoforte	—	[illegible]
—— Op. [illegible] **Rosel und Gusel.** Mazurka	—	[illegible]
Löw, J., Op. 11. **Im Bodenbach.** Melodiöses Tonstück für Pianoforte	—	[illegible]
—— Op. 71. **Miserere** aus: Il Trovatore von Verdi	—	[illegible]
Reinthaler, C., Op. [illegible] **Fünf Quartette** für Männerchor. Heft I. [illegible]	1	—
[illegible] II. [illegible] Balladen von Uhland [illegible]	1	[illegible]
Schubert, Franz, Op. 137. **3 Sonatinen** für Pianoforte und Violine, [illegible] arrangirt von J. F. C. Dörrich. Nr. 1	1	—
Schubert, F. L., Op. [illegible] **Potpourris** in Fantasie-Form. Nr. 11. Der Freischütz	—	[illegible]
Schulz-Weida, J., Op. [illegible] **Andreas Hofer.** Fantasie für Pianoforte	—	[illegible]
Tyrschak, A., Op. [illegible] **Die Rätter.** Melodram, Gedicht von [illegible]	1	[illegible]
Weidt, Op. [illegible] **Die Trennung.** Lied für Sopran oder Tenor	—	[illegible]

---

[31]

Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*

für

eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Op. 7.

Preis: Partitur [illegible] Thlr. Clavier-Auszug [illegible] Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.

Op. 17.

Preis: Partition de Piano par *Th. Ritter* [illegible] Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.

Arrangement pour Piano

par

H. G. de Bülow.

[illegible] Preis [illegible] Ngr. — [illegible] Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 9. März 1870. **Nr. 10.** V. Jahrgang.

Ueber die angeblich von J. Haydn componirten „Sprüchwörter".

Ungeachtet die Zahl der von Joseph Haydn veröffentlichten Werke bereits eine erstaunlich grosse ist, so erscheint doch im Hinblick auf seine mehr als 77jährige Lebensdauer, seinen unermüdlichen Fleiss und seine bis in das höchste Alter ungeschwächt fortwirkende Fruchtbarkeit die Möglichkeit, ja sogar die Wahrscheinlichkeit nicht ausgeschlossen, dass selbst jetzt mehr als 60 Jahre nach seinem Tode noch manche der Veröffentlichung würdige Compositionen desselben in unbekanntem Dunkel verborgen ruhen. Unzweifelhaft liegt es im Interesse der Kunstgeschichte wie der Musikfreunde, dass solche ungehobene Schätze nachträglich gehoben, an das Tageslicht der Oeffentlichkeit gebracht und dadurch der allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht werden. Dabei bleibt aber ein unerlässliches Postulat für die Bedeutung und den Werth derartiger Entdeckungen die nachweisbare Aechtheit solcher unbekannten Perlen, indem falsches Geschmeide des grossen Meisters unwürdig und dessen Gesammtbild statt es zu ergänzen und besser zu beleuchten nur zu entstellen geeignet ist.

Seit einigen Wochen verbreiten die Zeitungen von München, Nürnberg, Wien, Berlin etc. mit grosser Emphase die Nachricht einer neu aufgefundenen Gesangs-Composition von J. Haydn. Nachdem selbe bereits auch Ende des vorigen Jahres bei J. Aibl in München im Stiche erschienen ist, geben wir hier den vollständigen Titel:

Sprüchwörter für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt von **Jos. Haydn.** In Partitur gebracht und herausgegeben von Adolf Kern, Chorregent in Biberach.

No. 1.	No. 2.
Aller Anfang ist schwer	Jedem das Seine
Grosse Sprünge gerathen selten	Allzu viel ist ungesund
Gleich und gleich gesellt sich gern	Ende gut, Alles gut

Op. 78. Pr. [illegible] Ngr.
Partitur und Stimmen.

Ueber die Veranlassung und Entstehung dieser Composition wird in den genannten Blättern mit geringen Varianten berichtet, dass J. Haydn während eines Besuches in einem Kloster in Ermangelung anderer Texte jene Sprüchwörter seiner Gesangs-Composition zu Grunde gelegt und diese schwierige Aufgabe mit dem ihm zu Gebote stehenden drastischen Humor meisterhaft gelöst habe, indem er die Sprüchwörter ungeachtet des prosaisch-trockenen Inhalts ihrem Sinne und Wortlaute entsprechend in treffender Weise illustrirte.

Diese Entstehungsgeschichte gründet sich offenbar auf das der Originalausgabe beigefügte folgendermaassen lautende Vorwort:

»Die Sprüchwörter von Jos. Haydn, wohl eine der interessantesten Compositionen des grossen Meisters, erscheinen hier zum ersten Male und sind gewiss werth, ans Licht gezogen zu werden.

»Als Jos. Haydn einst in dem berühmten Kloster »Ochsenhausen (2 Stunden von hier entfernt) zum Besuche gewesen war und bei den dortigen Patres freundliche Aufnahme gefunden hatte, componirte er ihnen zum Andenken die gerade 6 Sprüchwörter, welche sie als eine theure Reliquie aufbewahrten. Nach Aufhebung des Klosters (12. Mai 1803) kamen die Patres als Pfarrer in umliegende benachbarte Gemeinden, und Pater [illegible], der regens chori, nahm das Manuscript mit auf seine Pfarrei Mittelbuch (1 Stunde von hier). »Dieser starb den 5. März 1843, nachdem er einige Jahre vorher die Composition seinem Lieblingsschüler, dem jetzt noch Pfarrer ist, übergeben hatte. Durch diesen kam sie endlich in meinen Besitz und stehen Zeugen für die Wahrheit dieser Tradition ein.

»Auch sind die Compositionen selbst so schön, wie sich »Herr Professor Dr. Schafhäutl in München bei deren »Durchsicht ausdrücklich aussprach, lebendige Zeugen von »Haydn's Genie, Humor und heiterer Laune. — Was charakterisirt sich [illegible] des Seines 4 Stimmen, wovon jede in einer anderen Tonart singt! —

»Ich liess den 8. Oct. d. J. diese Compositionen bei seinem Musikfeste hier durch einen gemischten Chor vortragen. Der Beifall war ungeheuer und beide Nummern mussten wiederholt werden.

»Ich bin überzeugt, durch sie die Kenner grosser Parteien schöner gemischter Chöre um zwei Stücke wesentlich bereichert zu haben.

»Das Manuscript war in einzelnen Stimmen geschrieben, sonderbarer schadhaft. Ich musste deshalb manche »Stelle aus den Intentionen Haydn's genau niederschreiben und war die Erläuterung der Partitur sehr schwierig. Vortragszeichen etc. sind ebenfalls von mir eingetragen. Noch habe ich manche Andeutungen »durch kleine Notchen gegeben, wie die »grossen »Sprünge« etwa für die Executirung erleichtert werden können.

mit Recht wird deshalb vor Nachdruck dieser Werkes gewarnt

Albersab den 19 Oct. 1869 Adolf heim
Württemberg Chorregent

Betrachten wir nun die Composition selbst näher, so zeigt sich uns eine tüchtige grossentheils contrapunktische Arbeit im Style Jos Haydn's. Die musikalische Behandlung der einzelnen Sprüchwörter steht überall in Beziehung zu ihrer Bedeutung. Das in der Spitze stehende »Aller Anfang ist schwer« bietet die Fugate des vier Stimmen in seltsamen Intervallen hinsichtlich des richtigen Treffens nicht unerhebliche Schwierigkeiten. »Grosse Sprünge« in der Ausdehnung von einer bis sogar zu zwei Octaven werden hiebei von den einzelnen Stimmen abwechselnd ausgeführt und ergeben selbens d. h. wenn sie nicht vorher gehörig geübt werden. In »Gleich und gleich gesellt sich gern« wandeln die stimmverwandten Stimmen, Sopran und Alt einer- Tenor und Bass andererseits selbander in behaglicher Gemüthlichkeit einher und finden sich wohl auch zeitweise zu Vieren zusammen. Der pathetische Unisono-Anfang »Jedem das Seine« führt die Bande der Zusammengehörigkeit wieder, indem endlich jede der vier Stimmen in anderer Taktart mit harmonischem Eintritten ihre besondere Melodie entfaltet und festführt. Nachdem hierauf diesem tollen und doch harmonischen Treiben durch die in weniger Takten choralartig einleitende Mahnung »Allzuviel ist ungesund« Einhalt geboten wird in einem munteren Rondo Presto zu den Worten »Ende gut, Alles gut« der heitern Scherz oder glücklicher Steigerung zum Schlusse gebracht.

So sehr aber auch die Frische und Heiterkeit des ganzen Tonstücks, der künstreiche und doch einfache Satz dieses erkennbar gesunde kühl gefallen können unsere heut — wir gestehen aus im Stillen doch von Vater Haydn hätten wir noch Besseres erwartet! Eine in uns dämmernde Erinnerung führt uns zu unserem Musikschranke, da finden wir endlich noch einigen Suchen ein bestaubtes und vergilbtes Heft mit dem Titel

»Sprüchwörter für vier Singstimmen mit Clavier-Begleitung. In Musik gesetzt und seinem Freunde Paul Wranitzky gewidmet von A. André. 32[tes] Werk. Offenbach bei André.«

Indem wir dieses alte Opus Note für Note und Takt für Takt durchgehen, finden wir mit vollständigster Uebereinstimmung ganz und gar die nämliche Composition wie die angeblich Haydn'sche! Habe sich daher auch in Anbetracht des unzweifelhaften Werthes dieser Composition die vermeintlichen Goldstücke des entdeckten Schatzes nicht geradezu in dürres Laub verwandelt, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier statt mit einem Werke von J. Haydn mit einem solchen des grossherzogl. hessen-darmstädtischen Kapellmeisters und fürstlich isenburgischen Hofraths A. André zu thun haben, das im IX. Jahrgange der Allgemeinen Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1807 S. 799—812 unter Angabe sämmtlicher Hauptthemata eingehend und günstig beurtheilt ist und dessen überdiess in dem Universal-Lexikon der Tonkunst von Dr. Gathy von 1849 S. 39 als einer der gelungensten der von mehr als 100 Nummern bestehenden Compositionen dieses Tondichters erwähnt wird.

Gewissheit schliesst nach der Umstand, dass A. André ein Ehrenmann und selbst ein tüchtiger Componist war, die Annahme völlig aus, als ob er im Jahre 1807 selbst noch bei Lebzeiten des am 31. Mai 1809 verstorbenen J. Haydn, sich dessen Werk angeeignet und es unter dem eigenen Namen herausgegeben habe.

Wir sehen uns daher genöthigt, die Anekdote von Haydn's Aufenthalt in dem Kloster zu Ochsenhausen, von der dort vollzogenen Composition der Sprüchwörter, von deren Uebersetzung als Andenken, so wie deren reliquienartigen Aufbewahrung in das Reich der Fabeln zu verweisen, wenigstens so lange, bis die als existirend behaupteten, jedoch nicht genannten »Zeugen für diese Tradition« hingestanden, d. h. thatsächlich aufgetreten sein und den Nachweis dafür geliefert haben werden. Im Widerspruch mit dem Titel und Vorwort der Kern'schen Ausgabe müssen wir aber wohl jetzt annehmen, dass wir hier weder ein zum ersten Male erscheinendes, noch ein Werk von J. Haydn überhaupt vor uns haben; nicht minder müssen wir dahingestellt sein lassen, mit welchem Rechte der Herausgeber dieses Werk mit Op. 72 bezeichnet, und das Zusammensuchen der vier Stimmen als eine Partitur-Ausgabe berechtigt, die vorgenommenen Abänderungen und Verschiebungen der Vortrags-Zeichen als »Entstellungs« derselben bezeichnet und von dem Nachdruck dieses Werks warnen zu können glaubt!

Schliesslich ist als eine Unvollständigkeit der neuen Ausgabe hervorzuheben, dass in derselben die von André beigefügte, wenn auch nicht obligate, doch zur Aufführung fast unentbehrliche Clavierbegleitung mangelt. Nicht minder erscheint es als eine unstatthafte Abweichung von dem Originale, dass in der neuen Ausgabe die sechs Sprüchwörter in sechs gesonderte Gruppen oder Nummern abgetheilt sind, deren zweite entgegen einem obersten Grundsatze in der musikalischen Composition in verschiedenen Tonarten anfängt und schliesst, während dagegen André offenbar die sechs Sprüchwörter als ein zusammenhängendes Werk behandelt wissen will, das in solchem Falle ganz regelrecht in C dur beginnt und schliesst.

Durch gegenwärtige Erörterung und eine vorangegangene kurze Notiz in Nr. 81 der Augsburger Allgemeinen Zeitung von diesem Jahre S. 77a hoffen wir die öffentliche Meinung bezüglich der angeblich Haydn'schen Sprüchwörter auf die richtige Spur geleitet und einen kleinen Beitrag zur Erwahrung des Spruches geliefert zu haben:

Jedem das Seine!

Augsburg. L. v. St.

Franz v. Holstein's Oper „Der Haideschacht"
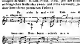
Von S. Bagge.

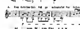
(Der Haideschacht. Oper in drei Acten von Franz v. Holstein. Vollständiger Clavierauszug. Preis 6 Thlr. netto. Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

(Schluss.)

Das folgende *Allegro* $\frac{6}{8}$ hat bei der grossen Aufgeregtheit hinaus Charakters weniger greifbare Motive, die reissende Strom, dem es zu vergleichen ist. Hast solche Feste aufkommen. Hierzu wirkt auch der rhythmische Bau mit, indem die viertaktigen Gesangs-Sätze häufig durch eine zweitaktige Figur des Orchesters eingeleitet oder unterbrochen werden. Doch ist die Hauptsonart gewahrt, und die Motive, so einfach sie auch ausgearbeitet sind, werden doch hinreichend wiederholt oder nachgeahmt, um das Gefühl musikalischer Symmetrie nicht verloren gehen zu lassen. — Nach diesem überaus wirksamen Stück liegt die Scene des ersten vollen Hälfte, da ihr Brautgeschmeide bringt und im Anblick desselben und wegen des wiedergekehrten Jahrestages, wo die Heirathen geschlossen werden, sich immer mehr in ihre das Idee vertieft, der Ge-

hebe wurde wiedergegeben. Ein Lied, das sie in früher Zeit gern gesungen [illegible] erst dunkel, dann in seiner ganzen Ausdehnung ein; es ist eine zuerst traurige dann heitere Romanze in zwei Strophen, deren man [illegible] drei Gruppen darstellt: D-moll, F-dur, D-dur, jede mit einem sehr eindringlichen Motiv (das zweite und dritte verwandt), jede mit einer besonderen poetischen Färbung.





Das Ganze ist ein trefflich gelungenes Abbild des Halbdunkels in Valborgs Seele, ein Stück, das schon mit Clavierbegleitung von rührender Wirkung ist, in Verbindung mit [illegible] was zur Bühne gehört, einen bedeutenden Eindruck hervorbringen muss. — Hierauf schliesst sich das Finale. Es beginnt mit dem Losbrechen der schlagenden Wetter in der Grube und der gleichzeitigen Schreckensbotschaft Valborgs an den Vater, dass Eyvin im Bergschacht ist. Demgemäss geht das Orchester zuerst in C-moll [illegible] Allegro in [illegible] Intermezzo, begleitet von unterirdischem Donner, wenn auch später der Chor und Weheruf [illegible] sehr [illegible] zum Satz gesellt. Dann mit einer Wendung nach Es-dur treten Sten und Valborg auf, indem sie die Begleitung zur Rettung des Eingefahrenen anflehen. Der Trugschluss nach As ist eine treffliche Wendung zur Charakteristik des Chors, der alle Hülfe als unmöglich bezeichnet: »Die Gewalt des Berges, wer kann sie bezwingen?« — Der Chor schliesst *fortissimo* mit dem [illegible] Septimenaccord auf *fis* kurz abbrechend. Da tritt der fromme Bergmann Ralph hervor, appellirt an die Kraft die einst der Väter Brust durchdrang und stimmt darauf den alten Bergmannsgesang an, [illegible] an das Grubenlicht und geht im Glauben Schutz [illegible] das Haupt des Lesin wieder erweckt. Der Gesang steht in Es $^{3}/_{4}$ *Andante sostenuto* und wird vom Chor mit aller Kraft und Breite verstärkt in seinen einzelnen Absätzen wiederholt. Die Melodie beginnt so:

Den Contrast dazu in der Art eines feierlichen Marsches behandelten Satzes gegen die Unruhe des Vorhergegangenen wirkt erhebend und kräftig auch auf den Zuhörer, der nun sicheren festen Boden unter sich fühlt. Ein folgendes *Allegro* Es $^{3}/_{4}$ bringt im Orchester und in den imitatorischen Figuren des Chors die Geschäftigkeit, mit welcher die Männer jetzt an die gefährliche Arbeit gehen; nochmals aber im beschwingten Tempo wird das ruhige Chorlied mit interessanten Varianten gesungen und die Scene geht zu Ende (welche vielleicht hätte rascher abgeschlossen werden müssen, um dem Gefühl und Gemüth einen Ruhemoment zu gewähren). Eine neue Scene entspinnt sich durch die zurückbleibenden Stimmen Valborg und Frauenchor. Sten fühlt, dass die Kraft ihn verlassen hat; die Frauen beobachten ihn mit Bedauern; dann aber geräth er in eine Vision, da er den unmerklich genähten Frühling zu sehen meint, der nun zu seinem [illegible] Sohn sich naht. Dies drückt sich in einem formgeschlossenen Satze G-moll $^{2}/_{4}$ *molto Allegro* aus. Alles Folgende, wo die Zurückgebliebenen mit bangem Herzen das Resultat erwarten, spielt sich recitativisch und in kurzen ariosen Sätzen ab, bis der Winter des Frauenchors. Die Musik schwebt aus dem Thal, in welchem Tonart und Rhythmus wieder festen Boden gewonnen und das Orchester aus den bisherigen Trübe in hellere Farben übergeht. Siegesmächtig, Uebergang *forte* aus B in den Quartsextaccord *a d fis* und endlich Eintritt der Tonika D-dur, bezeichnen das Bewusstsein der gesegneten Erwartung und die Ankunft des geretteten Eyvin. Die Musik bewegt sich in breiten Formen, unterbrochen durch schnellen Entwicklung der Dinge, der folgenden Erzählung Eyvins u. s. w. — Schön edel und ausdrucksvoll ist dann der feine B-moll-Satz $^{3}/_{8}$ Chor der Männer, welche Ralph'sohn (den ehrwürdigen Alten) Leiche hereintragen; darauf eine rührende und modulatorisch reiche Melodie der Helge, die ihren Geliebten im todten Ralph zuerst erkennt. Wie die kleinste Theilung und Verschmelzung schwinden, so einmal auch im Gesang von hier ab ein anderer Wesen an. Melodie und Harmonisirung im ihrem früheren, das ist an sonst [illegible] und kann, wo der letzte der zum Ausdruck gelangenden Liebe natürlich und einfach. Walter und Kurvermählung der [illegible] aber ergreifende Gesang des Strom als seine Unschuld zu Tage kommt, vor allem aber Helges Stärkung, in welchem die Musik aus zwei Sätzen besteht: G-moll und C-dur, und auf ein langes tieferes Adieu über die Gestalt und ihre Umgebung lagert. Das Melodie in beiden Sätzen sind von grosser Innigkeit und Güte des pathetischen Gefühls von Künstlerischer. Olt und Herz erkennende Anmuth. Diese Stimmung geht mit der C-dur Melodie in das Con [illegible] plötzlicher Lebhaftigkeit zum C-dur-Schluss durch einen verminderten Septimenaccord nach B und Es, wo Pauken und Hörner eine neue Scene anfangen. Eine abschliessende geht mit auf und stürzt in Valborgs Arme. Der Vonart Es Einheit erst nun die bereitstehende und die Oper schliesst mit dem nochmals wiederholten Bergmannsgesang in allgemeinem Chor. Vorher sind noch die sanft eingehenden Partien des Sonnen von prächtiger Wirkung: das eine Mal wie es noch $\frac{2}{4}$ in As, das andere Mal noch $\frac{2}{4}$ in Ges einsetzt. — Stück für Stück von den beiden Allegro fällt ab und der Chor gewinnt zum Schluss die volle Wonne des glücklichen Ausgangs durch entsprechende breite und gefestigte Tongestaltungen.

Wie schon bemerkt, ist der dritte Act derjenige, wo die Musik die festesten Formen annimmt und hauptsächlich in mehrstimmigen Stücken (Duett, Terzett, Ensemble) sich auseinandersetzt. In den anderen Acten giebt es natürlich auch Musikstücke von ausgeprägtem, durchgebildetem und abgeschlossenem Inhalt, durchgängig ausgenommen das Solo (Arie oder Lied), entsprechend dem vorgestellten Libretto.

welches forderte, dass erst die Personen dem Hörer sich einzeln vorführen. Wir heben nun die hervorragenden Partien aus den beiden ersten Acten nach.

Im ersten Act findet sich gleich zu Anfang ein reizendes Duett (Hilla und Björn) G-dur $\frac{6}{8}$, Mittelsatz in Es $\frac{3}{4}$, jenes hauptsächlich dem munteren Björn, dieses dem liebenden Hilla angehörig. Die hübsche Bedingliedchen bemächtigt sich das Gemüths bei diesen lieblich warmen Naturlauten; die Motive sind sehr charakteristisch:

a. Allegro.

Lass' uns leb-en all hier schlendern. Dundrei

Bogl in Aebloth

Deckt noch eingt das Land u. s. w

b. Andantino

O lass' u lass' uns Gol-den Mädchenträumen ge-

wa-chen dich, er wa-chen dich des Fremden Wort u. s. w

Das Stück ist vollständig abgeschlossen und eignet sich daher wie viele andere der Oper zum Vortrag a la camera. Der bald folgende Frauenchor (wie auch einige mantere Chöre und Tänze des zweiten Acts) sind seltsam gehoben und haben einen skandinavischen Anflug durch gewisse Melodieschritte und ungebundenen oder unregelmässigen Satzbau. — Helges Morgengesang ist mit der Romanze des dritten Acts verwandt; zu der einfachen aber in unbestimmten Glanzen gehaltenen Melodie ist besonders die Begleitung auffallend durch mysteriöses, in chromatischen Tönen schwankendes Wesen, das von den Streichinstrumenten mit Sordinen gehaucht wird. — Valborg hat zuerst in einem Solo mit Chor (Es-dur, S. 41) Gelegenheit, ihre Liebe in Tönen auszusprechen. Später hat sie noch eine »Arie« (A-moll und A-dur), die von schöner, edler Empfindung beseelt, ihrer stillen Wirkung sicher sein dürfte. — Auch Björn hat sein Lied (Nr. 5 F-dur $\frac{6}{8}$). So hübsch ja reizend dasselbe ist, so wurden wir durch den Anblick der Länge des ersten Acts, und da der Björns mit Björns Wesen schon bekannt ist, bei Aufführungen die Weglassung desselben Niemand verübeln. Eher hätte unseres Bedünkens Stirson eine ordentliche Arie verdient, was er im ersten Act bis zum Schlusssextett zu singen hat, scheint uns etwas dürftig. — Dieses Duett von zwei Herren Stirson und Olaf musste das bisherige Harmoniegebäude gründlich von Boden, der Ton wird hochtraglisch. Die Partituren sind in demselben charakteristisch genug durchgeführt, sowohl die teuflische Bosheit Olafs, als die gedrungene Stimmung Stirsons kommen zum vollen Ausdruck, und auch wo sie zugleich singen, treten die Figuren, so lange es nothwendig ist, in gegensätzlicher Behandlung scharf auseinander; am Schluss, wo Stirson sich selbst und in Gott seine Stütze wieder gefunden, kehren Beide als Feinde auf Leben und Tod gegeneinander, und im Gefühl der Kraft singen sie schliesslich sogar im unisono. Dieses Duett (Nr. 6) hat eine zeremoniöse Ausdehnung, die sich aber durch Umfang und Bedeutung der Auseinandersetzung beider Personen rechtfertigt. Der Hauptsatz steht in C-moll $\frac{4}{4}$ und beginnt mit Stirsons Worten: »Weh! mich erfasst ein furchtbar Grauen«. Musikalisch interessant ist, wie der Componist die späteren Worte Olafs: »Auf Dich erfasst ein furchtbar Grauen« für diese Person umgestaltet:

a. Stirson.

b. Olaf

Cello colla voce

und diese Weise dann zu Stirsons Gesang fortsetzt. Es liegt ein grosser tragischer Ton über dem ganzen Stück, das, von kräftigen Stimmen gut gesungen, unwiderstehlich wirken muss.

Der Beginn des zweiten Acts führt uns in das Treiben fröhlichen Volkes, das noch keine Ahnung davon hat, welche Conflicte sich in seiner Mitte vorbereiten. Ein prächtig lustiger Chor in D $\frac{2}{4}$ mit abwechselndem Hervortreten bald der Männer, bald älterer Frauen, bald Aller, bringt eine ziemliche Anzahl launiger Motive in schöner Verwebung und Durchführung. Besonders pikant ist aber der Mittelsatz (Trunklied) in A $\frac{6}{8}$, wo die Fagotte eine fast drastische Rolle spielen und ein centraler Accent durch Zusammenklappen des Brugdeckel in komischer Weise verstärkt wird.

Männerstimmen. Ach! lein [illegible] mir mein Glas lein — und

Fag.

nach mir ein mar [illegible] nicht

u. s. w

Eine zweistrophige Romanze des Hilla (Es $\frac{6}{8}$, S. 116), worin er einen Traum erzählt, der die räthselhafte Anziehungskraft des Björn Sprechenden auf ihn erklärt, ist nicht allein ein dankbares Stück für Tenor, es ist auch ein Charakterbild voll von mystischer Sehnsucht in der Melodie. Wir verweisen auf die zwei Hauptstellen, das des Anfangs und das des Refrains »O denn Gnade«. Dieses Stück bedeutet auch, dass es dem Componisten auf peinlich genaue Declamation der einzelnen Worte weniger ankommt, als auf den richtigen Ton im Ganzen in Melodie und Tonfarbe. — Ebenso, und doch in ganz anderer Weise charakteristisch ist das dämonische Lied Olafs mit Chor Nr. 13 (H-moll und D-dur $\frac{2}{4}$ Allegretto), ein Stück, das in manchen kleinen Zügen an Caspar's Lied im »Freischütz« erinnert, aber doch im Ganzen durch einen melancholischen Beigeschmack wieder entschieden selbständig ist. Musikalisch interessant ist dabei, dass das in D-dur stehende Refrain vom Chor nicht auch in D, sondern in E wiederholt wird, was, wo die Bassfiguren über D-moll steht, ganz wie von selbst macht. — Nr. 12 ist ein ebenfalls zweistrophiger Wechselgesang »Helles Brautch« zwischen Valborg und Hilla, wozu sich dann noch Björn, Olaf und der Chor gesellen. Der Hauptsatz in G-moll, sowie der Mittelsatz in E des dabei sehr edlen Refrains [illegible]

geben aber in ihren verschiedenen Motiven sowohl der warnenden Volberg wie dem gluthvollen Verlangen des Elis und dem jungen Bylen als dessen Echo volles Gelegenheit ihre sonstigen Empfindungen auszusprechen, der Elis »So streift in ewigen Wanderungen« die Grenze des Edlen, doch lässt die Verirrung der Gedanken des Elis, der in dem Dunkel des Bergwerks die Rettung aus seiner Noth zu finden glaubt, solche Berührung mit dem Nixengesang auch in der Musik gerechtfertigt erscheinen, und das wiederkehrende Gesangsmotiv gibt überdies den offeneren Gesamtbau wieder her. — Im Folgenden tritt das lustige Volk eben wieder in den Vordergrund, sogar etwas heiter entwickelt sich mit munteren geführten Tänzen, aber ein greller Bauten stört bald die Freude st Person der alten Helge, die nicht leiden will, dem Elis mit Volberg tanzt, wie mehr selbst auf ihn ein Recht erhebt, woraus die bedenkliche Situation entsteht, dass der Wahnsinn dem Spott unbemittelt eine Scene und die folgenden (Ahnung), wo Dirson der Sache ein Ende macht. Elis Benehmen trotzt und ihm in schroffer Weise seine Herkunft entdeckt, dadurch aber die Situation dramatisch auf die Spitze treibt, wo ferner Olaf nochmals Sternen er zu zagen das Messer an die Kehle setzt — all das gibt dem Componisten Stoff zu lebensvollen dramatischen Gebilden, wobei die Musik der Versuchung begegnen hat, rasch um den rasch wechselnden Situationen und dem Verhalten der einzelnen Personen dann zu folgen. Wenn trotzdem die Musik als solche nicht ganz unverständlich, so ist dies nur der Geschicklichkeit des Componisten in thematischer Arbeit zu verdanken, durch welche auch das kürzeste Gebild zu geregelter Selbständigkeit gelangt, der Gang der Modulation ist rasch aber durchgängig logisch, nur bei einer einzigen Stelle fühlen wir einen Sprung, der dem Flusse des Ganzen schadet. S. 186 Takt 1 und 2. Der vorausgegangene Satz hätte unserem Tongefühle nach logisch abgeschlossen werden sollen, der Einsatz in Fdur entbehrt der musikalischen und auch der declamatorischen Begründung, da der textliche Satz noch nicht beendigt ist. Aus dem Ganzen dieser wohlangelegten Scene sind besonders hervorzuheben der Asdur-Satz ($^3/_4$ S. 187), Quartett und Chor, wo die Figur des Elis in fester melodischer Gestalt plastisch hervortritt und doch auch alle übrigen Personen sich charakteristisch neben ihm abheben. Man sehe S. 171 ff. die Einsätze derselben, namentlich des Elis mit einer Hauptmelodie vorher auch schon die Partitur des Olaf ein wenig ... Zug zur solcher Arbeit, die doch gar nicht nach Arbeit aussieht, den Reiz geben. In den Schlusssätzen D-dur und D-moll, wo der Chor machtvoll dazu tritt und seinen Jammer über die Scene in scharfen Rhythmen ausspricht, gewinnt der Act seine volle Tragik. Der Ostergesang der Volberg und des Elis erinnert an italienische und französische Meister, ist aber glücklicherweise nur in kurzen Phrasen durchgeführt, zeigt bald wieder zu wirklicher Mehrstimmigkeit ab und wird häufig vom Chor unterbrochen, so dass man sich diese sonst ziemlich unlautere moderne Behandlungsweise hier gefallen lässt.

Wir glauben im Vorstehenden die wichtigsten musikalischen Momente hervorgehoben zu haben. Bringt ahnen wir noch dass der Schwerpunkt in jedem Act im Schlusse desselben liegt, und dass der Schwerpunkt aller drei Acte in den dritten fällt, so glauben wir hiermit den Hauptgrund der dramatischen Wirkung zu sehen. Die Musik verdichtet sich in dem Momente, als der Conflict bedeutend wird, die leichteren inneren Partien fliegen dort, wo der Conflict noch nicht das Gemüth beschäftigt oder eben erst der Boden geebnet wird. Dadurch erreicht der Componist, dass er die Musik wirken lassen kann, ohne dem Drama Schaden zu thun, und dass er dem dramatischen Leben Ausdruck gibt, ohne der Musik Gewalt anzuthun. Mag dabei Einzelnes im Satze nicht immer oft genug und hie und wieder namentlich in der Modulation zu viel geschehen sein — wir wollen darüber nicht rechten, und von der Gesammteindruck fehlt, den nur die Bühne geben kann. Diejenigen Stimmen, welche sich nach der lebendigen Aufführung in der Presse haben vernehmen lassen, reden wenig von solchen Unvollkommenheiten, dagegen viel von der trefflichen Totalwirkung und sind darüber merkwürdig einig (vgl. die Leipziger Blätter vom Anfang Februar dieses Jahres).

Wir glauben nach alledem nur unsere Pflicht zu erfüllen, wenn wir das Publikum und namentlich die Theaterdirectionen auf das Werk nachdrücklich aufmerksam machen.

Noch ein Wort über die Ouvertüre, welche der Componist der Oper vorausgesetzt hat. Dieselbe kann, auch wenn man ihr als selbständigem Instrumentalstück nicht einen der Oper entsprechenden hohen Werth beizulegen vermag, doch als eine passende Theater-Ouvertüre bezeichnet werden. Einleitung und Mittelpartie des *Allegro* bringen das Bergmannslied ... während das Ortheoretische ... piano ... im vollen *forte* eines stark besetzten Orchesters ... dem *Allegro* (Es-moll $^4/_4$) tritt ein selbständiges Thema eingeleitet das mit seinen Nebenthemen, Episoden u. s. w. eine stark leidenschaftliche Stimmung ausdrückt, aus welcher der Schluss dann in seinem jubelnden Es-dur wieder hervorgeht. Die Ouvertüre wird im Theater gewiss ihren guten Dienst thun, für den Concertsaal scheinen uns die gewählten Farben zu real, stark und grell.

Der Clavierauszug ist vom Componisten und der Verlagshandlung sorgfältig hergestellt, nur leider etwas theuer; einzelne Nummern der Oper, die sich vom Ganzen loslösen lassen und vielleicht jetzt schon apart von der Verlagshandlung zu beziehen sind, werden sicherlich das Interesse an ihr deutschthümlichen und seinem Autor vermehren.

Schliesslich aber wünschen und hoffen wir, dass der Componist bald wieder mit einem neuen Product hervortreten möchte, seine Berufsstellung und Bildung stellen uns gebunden, dass nicht Unberufenes und Unfertiges ans Licht kommt. Wir sehen mit Spannung solchen neuen Producten seiner Doppelbegabung entgegen und wünschen ihm nur recht viel Geduld und Fassung bei allen den nicht ausbleibenden Schwierigkeiten und Verdriesslichkeiten, die dem Operncomponisten in den Weg treten, und namentlich von Seite Solcher entgegentreten, bei denen man Verständniss und freundliches Entgegenkommen in erster Linie erwarten sollte.

Rückblicke auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison.

S. Wenn zugegeben werden muss, dass München's Musikleben während des letzten Jahrzehnts für die Musikgeschichte unserer Zeit eine der wichtigsten Quellen darbietet, so ist gewiss von Interesse, einen Gegensatz zu seinen früheren Stadien seinen gegenwärtigen Stand zu veranschaulichen. München's musikalische Reformthätigkeit der letzten Dezennien gliedert sich aber von selber in drei Perioden: die erste ist jene, in welcher durch Lachner's segensreiche Bemühungen der Ruhm seines Orchesters und seiner Oper sich über die musikalische Welt verbreitete; die zweite wird charakterisirt durch Wagner's und Bülow's misslungene reformatorische (cultus-ministeriale) Bestrebungen; die dritte begann mit Bülow's Abgang von hier und Aufführung des selbst von ihm begeisterten Wagnerianer nicht aufgenommenen »Rheingoldes«.

Diesen letzten Abschnitt einer näheren Betrachtung zu unterziehen, ist unsere Absicht. Wenn uns hierzu beispielsweise die Betrachtung der Concerte geeignet erscheint, so geschieht dies deshalb, weil gerade in ihnen sich das musikalische Können einer Stadt am Besten spiegelt, während Opernaufführ-

rungen vom ersten Takt der Ouvertüre bis zum letzten Accorde das dann es von so vielen Zufälligkeiten und Äusserlichkeiten beeinflusst wird, als dass sie den richtigen Maassstab für den geschichtlichen Werth einer Stadt geben könnten. Uebrigens ist von der jüngsten Thätigkeit der hiesigen Oper nichts besonders Erfreuliches anzuführen, als etwa die anderwärts schon genügend besprochenen Aufführungen von Weber's »Euryanthe« und Gluck's »Armide«.

I.

Was zunächst die Concerte der musikalischen Akademie betrifft, so begann die Veränderung in deren Direction durch Uebergang des von Bülow verlassenen Taktstocks an Herrn Hofkapellmeister Wüllner nur als eine erfreuliche bezeichnet werden. Allerdings gaben es hier leider eine Classe von angesehenen Musikliebhabern, die Alles, was nicht Lachner ist, schlecht machen werden; diese wissen an Wüllner eben so viel auszusetzen, als an Bülow. Sie thun aber Ersterem entschieden Unrecht und schaden der guten Sache und den wahren Kunstinteressen mehr, als sie denselben nützen.

Wohlthuend ist schon rein äusserlich betrachtet Wüllner's Ruhe und Sicherheit beim Dirigiren; vom besten Einfluss sind diese Eigenschaften ohne Zweifel für unser Orchester, welches die unter Bülow vorgekommenen Wankungen und Schwankungen wieder vergessend, sofort zu der unter Lachner ausgebildeten Reinheit, Klarheit und Präcision der Auffassung und Ausführung zurückkehren. Nur Ein Wunsch dürfte in dieser Hinsicht noch auszusprechen sein: im forte möchten sich die einzelnen regelmässig doppelt besetzten Blasinstrumente etwas mässigen, wodurch solche Stellen an Deutlichkeit ungemein gewinnen würden; dagegen erscheint allerdings auch ein noch etwas zarteres piano erreichbar, als es jüngst der Fall war. Doch wo den wir uns zum Einzelnen!

Die in den vier im Abonnement gegebenen Concerten aufgeführten Symphonien waren von Beethoven (Nr. 8, 3 und 4), Mozart (Nr. 10 C-dur in drei Sätzen), Haydn (G-dur), Gade (Nr. 4 B-dur). Sonstige Orchesterstücke waren von Beethoven (Ouvertüre zu Leonore ...), Mozart (Maurerische Trauermusik), Mendelssohn (Meeresstille-Ouvertüre), Schumann (Ouverture, Scherzo und Finale), Bargiel (Prometheus-Ouverture), Spontini (Olympia-Ouvertüre).

Im Allgemeinen ist über die Aufführung dieser Werke grösstentheils nur das Beste zu sagen. Ausserordentlich erquickend war insbesondere die anmuthige Vorführung der beiden Symphonien von Mozart und Haydn; wir hoffen, bald wieder derartige herrliche bisher viel zu wenig gehörte Perlen ächter Concertmusik bewundern zu können. Die gute Wiedergabe der lieblichen Symphonie von Gade war mit Recht geeignet, diesem hier unter den wohl genug beachteten phantasiereichen Tonsetzer neue Freunde zu erwerben. Letzteres möchten wir gar gelingen zu wollen durch die ... einem ... fertigen Charakter an sich tragende Ouverture zu »Prometheus« von Bargiel; wir glauben, dass die Meeres-Ouverture oder selbst die Symphonie dieses jungen sehr talentvollen Componisten ihn dem Publikum näher gebracht hätte. Einen geradezu langweiligen Charakter erhielt leider Mendelssohn's gern gehörte Meeresstille-Ouverture durch zu langsames Tempo. Einen besonderen Beachtung wurde auch das Concert ausser Abonnement am zweiten Weihnachtsfeiertage, in welchem uns unser verehrter Generalmusikdirector Franz Lachner seine IV. Suite unter eigener Direction als köstliche Weihnachtsgabe vorführte. Den Eingang dieses Concerts bildete die Coriolan-Ouverture von Beethoven. Nach dem ungeheuren Erfolge, den Lachner mit seiner V. Suite vergangene Ostern gehabt hatte, sah man auch dieser IV. Suite mit der allergrössten Spannung entgegen. Der Beifall war auch gleich grossartig, das Orchester spielte geradezu meisterhaft. Betreffs der Composition selbst mag erwähnt wer-

den, dass diesmal die beiden letzten Sätze als Gipfelpunkt des Werkes erschienen, während bei der V. Suite umgekehrt wohl die beiden ersten die meiste Bewunderung verdienen, ohne dass jedoch damit gesagt sein sollte, dass nicht auch die übrigen Stücke zu den schönsten Schöpfungen der Lachner'schen Muse gehörten. Der Lachner'schen Muse! — Leider auch der Lachner'schen Muse! In der That ist für das hiesige musikalische Leben nichts mehr zu beklagen, als dass Altmeister Lachner sich nicht entschliessen kann, die oberste Leitung desselben wieder in seine noch so vollkommen kräftige Hand zu nehmen. Die Hauptschuld hieran soll allerdings, wie man aus bestunterrichteter Quelle vernimmt, an den mit der jetzigen Leitung der Hoftheaterintendanz abschwebenden Dingen liegen.

Von der Betrachtung dieser Orchesterwerke gehen wir zur Besprechung der aufgeführten Werke für ein Soloinstrument mit Orchester über. Vor Allem sind hier zwei Zierden unserer Hofkapelle, die Herren Bräuner und Benno Walther zu erwähnen, welche das sieberte beziehungsweise neunte Violinconcert von Spohr in so vollendeter Weise vortrugen, dass es unmöglich scheint, dem Einen derselben vor dem Andern den Vorzug zu geben. Nur dürfte vielleicht Walther noch mehr das allgemeine Interesse in Anspruch, weil er überraschte, wie er ein noch ganz junger Mann, schon zu den bedeutendsten Violinvirtuosen zu zählen ist, während Bräuner's Meisterschaft schon längst von uns geliebt und bewundert wird. Das Clavierspiel vertraten die Herren Ehrmann und Schultz. Ersterer in Gade's Frühlingsphantasie für Solostimmen, Orchester und Pianoforte, Letzterer in Bach's Tripelconcert für Pianoforte, Flöte, Violine (H. Tillmetz und Venzl) und Streichinstrumente. Die Wahl dieser Compositionen ist, so gut dieselben aufgeführt wurden, keine glückliche zu nennen. Die Gade'sche Composition, obgleich sie eine interessante Grundstimmung und hübsche Motive genug enthält, entbehrt doch an ihrer sonderbaren instrumentalen Zusammenstellung, wobei auch Clavier und Singstimmen als Nebensache erwiesen, jeden inneren Grundes und kommt trotz ihrer Länge zu keinem rechten Kern. Das Bach'sche Concert aber sollte aus Verehrung für den die solide Hingabe verlangenden Meister in einem derartigen Concert vor einem grösstentheils völlig dilettantischen Publikum nicht aufgeführt werden; denn wir bezweifeln nicht, dass dem Geschmack und dem Verständniss der Hörer ... gewisser Grenzen eine Rechnung zu tragen sei. Ein Missstand für das feinere Ohr war dabei auch die grosse Verschiedenheit der Klangfarbe der drei Soloinstrumente, welche sich nicht recht zu einem Ganzen vereinigen wollten. Hierauf wäre aber in Anbetracht der gegen früher so verschiedenen Concertonen jedenfalls besonders zu achten gewesen. Ein recht reichhaltiges Violoncellconcert von Ernst mag nur wegen seiner ausgezeichneten technischen Wiedergabe durch Herrn Müller erwähnt werden.

Den gesanglichen Theil der Concerte vertraten die Damen Gangl, Nikar, Stehle, Vogl, Leonoff und Kaufmann. In ... Mozart'schen Arie mit einer Arie aus »Rose« von Gluck und zwei Schubert'schen Liedern Frl. Ritter, die leider von ... ..., um bald von uns scheiden will; den ihr gespendeten Beifall ... liebenswürdige ... Künstlerin mit der wohlgebildeten kräftigen Stimme und der edlen Auffassung wird uns München ... im besten Andenken verbleiben. Weniger Günstiges ist über die Leistungen der übrigen Damen zu sagen. Frl. Gangl, eine noch wenig über die Anfangsgründe erhobene junge Sopranistin mit ziemlich schwacher Stimme und ohne bedeutende Auffassung, versuchte sich mit Lachner's herrlicher Arie aus »Catharina Cornaro« und zwei Liedern von Rheinberger und Stägemann. Ihr Auftreten in diesen Räumen muss geradezu als Anmassung bezeichnet werden. Auch unsere auf dem Theater mit Recht so gefeierte

Stelle thäte besser daran, dem Concertgesang [illegible] für allemal zu entsagen. [illegible] sang die bekannte schöne Arie aus [illegible] mit mangelhafter Coloratur und ohne [illegible], welche sie nur auf ein dadurch fast verdorbenes Lied von Max Zenger verwenden [illegible] schön. Auch Frau Vogl sang die [illegible]-Arie mit [illegible] Metallklange und [illegible] Wärme [illegible], jedoch [illegible] die hohen Töne [illegible] Weise zu forciren. In keiner Weise wusste leider Frl. Leonoff [illegible] mit den Damen Vogl und Bit[illegible] gesungenen zwei wunderschönen Terzetten [illegible] zur Geltung zu bringen. Ziemlich befriedigend war [illegible] der Vortrag der Mendelssohn'schen Concertarie durch Fräulein [illegible], welche zwar kaum je eine bedeutende [illegible] zu nennen [illegible] wird, aber mit ihrem Streben schon [illegible] Fortschritte machte. Das Resumé dieser Betrachtung über den Concertgesang [illegible] guten [illegible] und lässt keinen erfreulichen Schluss [illegible] auf den Boden wahrer Gesangskunst, welche gerade im Concertsaale recht heimisch sein [illegible] und sollte [illegible] auf der Bühne etwaige Mängel durch Spiel, Decoration und andern Zuthaten mehr verschwinden. Wir freuen uns aber, [illegible] noch einige Damen erwähnen zu können, welche als Repräsentantinnen wahren [illegible] Concertgesanges [illegible] zu gelten vermögen.

Wenn wir uns schliesslich die im Jahr [illegible] besprochenen Nummern mit Inhalt von fünf Concerten denken, so finden wir als ganz consequente Folge, dass des Guten zu viel geboten wurde. Und in der That [illegible] jedes der Concerte war um eine oder zwei Nummern zu lang, so dass man sich am Schlusse immer [illegible] ermüdet fühlte. Dazu kommt, dass leider noch die [illegible] Anordnung der Concertprogramme beibehalten wurde, wonach eine Symphonie, welche an und für sich die meiste [illegible] gespannteste Aufmerksamkeit erfordert, den Schluss bildet. Es wäre daher vor Allem wünschenswerth, dass in diesem Punkte zu der früheren Einrichtung zurückgegangen würde. Es ist [illegible] nach dem Hochgenusse einer Beethoven'schen Symphonie [illegible] hinzugeben, nachdem man bereits sechs oder sieben andere Musikstücke gehört hat. Derartige kleinere Sachen, die keine so gespannte Aufmerksamkeit erheischen, gehören passend in die zweite Linie, eventuell würde aber auch dann eine Verminderung solcher Piècen für einen Abend nicht schaden.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** [illegible] — vier bereits angezeigte Vorstellungen [illegible] und Erwähnung der noch oder [illegible] Gesangs-[illegible] — Wagner's «Meistersinger» sind über die Breter des Opernhauses gegangen. [illegible] und 2 mal [illegible] in dem [illegible] Hause [illegible] gegenüber, dass [illegible] Zeitung [illegible] hatte [illegible] interessante [illegible], welche den Schluss des zweiten [illegible] in das Zuschauerraum fortpflanzen. Das dritte [illegible], doch dürfte sehr zu bezweifeln sein, [illegible] Oper sich auf dem Repertoire erhält, wenn erst einmal der Reiz der Neuheit abgestreift ist.

✱ **Kopenhagen.** Die Oper brachte zu Mozart's Geburtstag den «Don Juan» [illegible] Theil neuer Besetzung und nach neuer [illegible] mit [illegible] Correspondent [illegible] deutschen [illegible] hier doch [illegible] verdient hätte, wie auch die dänische Kritik [illegible] nach einer in Paris [illegible]. Im Ganzen war [illegible] schon in frühere [illegible] Werken. Doch waren [illegible] wenige [illegible] geworfen. Eine [illegible] auf dem dänischen Opernrepertoire [illegible]. Die Bässe und [illegible] der Chöre und des Orchesters [illegible] stark. Das [illegible] dass man den «Don Juan» durch [illegible] Jahren [illegible] wodurch man [illegible]

das lieben Gott zum Handlanger des Teufels machte, ist jetzt glücklich verschwunden. Das schöne Piano-Quartett wird leider noch immer [illegible]. Das Recitativ der Oper, dieses Sonnenhof [illegible] den riesigen Dialog [illegible] mit Recht [illegible] der [illegible] dass der Kapellmeister [illegible] auf dem Piano [illegible] (Schluss folgt.)

✱ **Lüneburg.** (L. Anzeiger.) Die Allg. Mus. Ztg. [illegible] Nr. [illegible] eine Correspondenz aus Lüneburg, [illegible] Tod und die dadurch entstandene Vacanz betreffend. Wenn wir diese [illegible] Correspondenz [illegible] Uebrigen unterschreiben, so bedarf der Ausspruch [illegible] einer [illegible] Stadt ein [illegible] gutgegangen [illegible] nicht [illegible] zu werden, einer erläuternden Berichtigung. Es hat nämlich dieser Ausspruch nur Geltung hinsichtlich des Gesanges [illegible]. Im Uebrigen hat der Verstorbene während der 17 Jahre seines hiesigen Wirkens das musikalische Feld den Verhältnissen nach [illegible] bestellt, wovon die Protocolle des [illegible] Musikvereins den [illegible] Beweis führen. In den ersten Jahren seines Hierseins [illegible] Musikverein, welcher seine vierjährigen Dirigenten bereits [illegible] seinem Wirken keine Gelegenheit bot, hat er [illegible] Jahre [illegible] welche die beiden Gesangvereine [illegible] zugleich ein Verein [illegible] unter der Leitung des [illegible] Vocal- und Instrumental-Concerten Mendelssohn's «Walpurgisnacht» und «Lobgesang» so wie Symphonien und Concerte [illegible]. Von [illegible] an später [illegible] Dirigent des Musikvereins [illegible] zu diesen Leistungen und Abonnement-Concerten [illegible] wir nur [illegible] von Händel «Judas Maccabäus», «Josua», «Alexanderfest», «Samson» [illegible] von Bach die Matthäus-Passion, einen Theil des Weihnachts-Oratoriums, von Mozart [illegible], von Mendelssohn [illegible] «Loreley», von Gade [illegible], von Schumann [illegible], und in den Concerten [illegible] Symphonien von Beethoven, Mozart, der [illegible] und Haydn, [illegible] Mendelssohn [illegible] von Franz Schubert [illegible] Ouverturen [illegible] Leistungen [illegible] Kapellmeister [illegible]. Wenn derselbe [illegible] unserer Stadt [illegible] Bürger [illegible] Musik [illegible] die Jugend [illegible]. Unsere [illegible] für [illegible] Friede seiner Asche!

✱ Unter den musikalischen Novitäten der letzten Wochen befindet sich ein [illegible] Werk von [illegible] «Die [illegible]» [illegible] in drei Theilen von [illegible] für Chor, Soli und Orchester componirt von [illegible]. [illegible] Leipzig, Breitkopf und Härtel. Clavierauszug Pr. [illegible] Thlr.), über welches demnächst ein eingehender Bericht erfolgen wird.

*) Es fehlt viel[illegible] zu [illegible], welche keine [illegible] Verkehrtheit [illegible], obwohl es doch [illegible]. Da die Ausführung [illegible] Composition gewählt [illegible] die Besprechung von Gegler's Ausgabe des «Don Juan» in Nr. [illegible] S. 74. Will man jetzt [illegible] Clavier [illegible] Proben und [illegible] Concerten oder [illegible] Clavier-Concerten mit Orchester, so glaubt man auch [illegible]. Wenn es [illegible] Gründen [illegible] Verwirklichung [illegible], so ist es nur gut, dass unsere besten [illegible] Musiker und den Gesang [illegible] und fördernde [illegible] waren, [illegible] und unsere Pflicht kann [illegible] sein [illegible], ihre Interessen wahrzunehmen.

ANZEIGER.

[43] Im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig u. Weimar erschien

SUITE

für Clavier

in vier Sätzen

von

Franz Lachner.

Op. 142. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Es ist gewiss höchst interessant, von dem Componisten der allgemein beliebten Orchester-Suiten nun auch eine Suite für Clavier allein kennen zu lernen.

In acht Tagen erscheinen von demselben Componisten

Suite für Pianoforte und Violine

Op. [illegible] Preis 1 Thlr. [illegible] Ngr.

Vier Gesänge für drei Männerstimmen

(Soloquartett oder Chor)

Op. [illegible] Partitur und Stimmen [illegible] Ngr.
Stimmen allein [illegible] Ngr.

---

[45] **Warnung vor Täuschung**

Die in München unter dem Namen [illegible] erschienenen **Sprüchwörter** sind [illegible] **„Sprüchwörter für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte“ von Anton André Op. 32“** welches Werk [illegible]. Ich [illegible] eine neue Auflage von **Ant. André Op. 32** veranstalten [illegible] **A. André** [illegible].

In neuer Auflage erschienen

Ant. André, Op. 34 Sinfonie [illegible] 3 Thlr. [illegible] Ngr.
— [illegible]
— [illegible]
— [illegible]
— Op. [illegible] [illegible] Stücke [illegible] — [illegible]

[illegible] **A. André** [illegible]

Joh. André.

---

[47] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.
Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[48] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Compositionen von Sigismund Blumner.

Barcarole für das Pianoforte. 10 Ngr.
Wiegenlied für das Pianoforte. 10 Ngr.
Variationen in G dur für das Pianoforte zu vier Händen von W. A. Mozart. Zum Concert-Vortrag zweihändig arrangirt. 20 Ngr.
Menuett aus der Symphonie in D dur Nr. [illegible] J. Haydn für das Pianoforte bearbeitet. 10 Ngr.

---

[44] **Der Clavierunterricht**

[illegible] **A. Hennes** [illegible] **elfte** Auflage [illegible] **C. A. Klemm** [illegible]

[illegible]

---

[14] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

in G moll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 105.

Preis 1 Thlr.

SONATE

in B dur

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 106.

Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Warner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. März 1870. **Nr. 11.** V. Jahrgang.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von **H. Bellermann.**

In Anschluss an meine vor längerer Zeit in diesen Blättern mitgetheilte Abhandlung über das elfte Capitel der *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Cöln (vergl. Jahrgang 1869 Nr. 43 u. 44) will ich jetzt die Eintheilung der Intervalle, wie wir sie bei anderen mittelalterlichen Schriftstellern des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts finden, wiedergeben. Ich habe a. a. O. pag. 339 gesagt, was die mir bekannten Handschriften des Franco in Bezug auf diesen Gegenstand alle corrumpirt sind, wie aber aus der Vergleichung derselben sich mit der grössten Sicherheit erweisen hat, dass des Franco seine Eintheilung keine andere als folgende sein kann: A. Die Consonanzen zerfallen in drei Klassen: a. vollkommene: der Einklang und die Octave, b. mittlere: die Quinte und die Quarte, c. unvollkommene: die grosse und die kleine Terz. B. Die Dissonanzen zerfallen in zwei Klassen: a. unvollkommene: die grosse und die kleine Sexte, b. vollkommene: der halbe Ton, der ganze Ton, der *tritonus* mit der falschen Quinte, die kleine Septime und die grosse Septime. — Die von mir nachgewiesenen Schreibfehler in den Handschriften der *ars cantus mensurabilis* müssen schon früh eine Verbreitung gefunden haben und haben auf die gleichzeitigen oder nicht viel späteren musikalischen Schriftsteller ihren nachtheiligen Einfluss ausgeübt, indem sie in die Schriften einiger derselben übergegangen sind, woraus wir sehen, dass auch in jenen Zeiten häufig die Theoretiker nicht genügende Kenntnisse in der praktischen Musik besassen, sondern die Arbeiten Anderer auf gut Glück nachschrieben. Als einen selbständigen Schriftsteller nenne ich jedoch den Johannes de Garlandia*), von welchem uns durch Coussemaker's *Scriptores* Band I folgende zwei Werkchen zugänglich geworden sind. Das erste derselben ist in dem *Tractatus de musica* des verdienstvollen Compilators Hieronymus de Moravia erhalten und trägt bei Coussemaker den Titel: Johannes de Garlandia *de musica mensurabili positio* (Sc. I. S. 97—117); das andere rührt nach dem Titel zu schliessen nicht unmittelbar vom Johannes selbst her, sondern ist aus dessen Schriften zusammengezogen: *Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia* (Sc. I. S. 157—175). In dem erst genannten Werkchen sagt der Verfasser, dass es dreizehn Intervalle oder Concordanzen**) (d. i. Zusammenklänge) gebe, welche folgendermassen eingetheilt werden (vergl. S. 104 und 105):

A. Consonanzen. Diese zerfallen in drei Unterabtheilungen:

- a. vollkommene Consonanzen: Einklang und Octave,
- b. mittlere: Quinte und Quarte,
- c. unvollkommene: grosse Terz und kleine Terz.

B. Dissonanzen. Diese haben ebenfalls drei Unterabtheilungen, abweichend von der *ars cantus mensurabilis*, wo nur zwei, vollkommene und unvollkommene, unterschieden wurden. Aber auch die Eintheilung selbst ist nach einem durchaus anderen Princip als dort geschehen, wie wir gleich sehen werden:

- a. unvollkommene: die grosse Sexte und die kleine Septime,
- b. mittlere: der ganze Ton und die kleine Sexte,
- c. vollkommene: der halbe Ton, die grosse Septime und der *tritonus*.

Diese uns befremdende Eintheilung der Dissonanzen wird

---

*) Es giebt zwei musikalische Schriftsteller dieses Namens: Johannes de Garlandia der ältere ist um 1190 in England geboren. Nachdem er zunächst die Schule zu Oxford besucht, ging er etwa um 1210 auf die Universität zu Paris und wurde daselbst Doctor. Einige Jahre später verliess er sie und gründete eine Schule, nach welcher man ihn Johannes de Garlandia nennt. Im Jahre 1229 verliess er Paris und erhielt eine Stelle an der neu gegründeten Universität zu Toulouse. Wenige Jahre darauf (1231) kehrte er jedoch nach Paris zurück, wo er die Schule zu Garlandia wieder eröffnete. Kiesewetter scheint es nicht mehr lange gelebt zu haben; sein Todesjahr ist nicht bekannt. — Der jüngere Schriftsteller dieses Namens lebte ungefähr hundert Jahre später, im 14ten Jahrhundert. Vergl. Coussemaker Sc. III S. VII. Etwas abweichend hiervon ist die Notiz bei A. W. Ambros, Geschichte der Musik II, S. 110.

**) Das Wort *Concordantia* bedeutet nach der Terminologie des Mittelalters nicht, wie unseren modernen Sinne Consonanz, wohl überhaupt Intervall, sondern soviel wie *Symphonia*, Zusammenklang, wovon es auch die genaue Uebersetzung ist. Die Concordanzen oder Zusammenklänge zerfallen in wohlklingende oder *concordantiae* und das, was wir Dissonanzen nennen, *dissonantiae* oder *discordantiae*. Vergl. Garlandia: Joh. de Garlandia S. 104: *Concordantiarum quaedam dicuntur concordantiae. Concordantia dicitur esse quando duae voces junguntur in eodem tempore, ita quod una potest compati cum alia secundum auditum. Discordantia dicitur contrario modo.* Ich werde jedoch unserer heutigen Terminologie so genau als möglich, Consonanzen und Dissonanzen sprechen. Bei den Intervallen muss man wieder einen melodischen und symphonischen Gebrauch unterscheiden, wonach sie entweder *Conjunctio* oder *Concordantia* und

S. 106 in dem Kapitel *de consonantiis et dissonantiis, scilicet quae magis concordant et quae minus* durch die Zahlenverhältnisse zu erklären versucht. Nach der daselbst angegebenen Folge der Intervalle müssten aber der ganze Ton und die kleine Septime die unvollkommenen Dissonanzen und die grosse und die kleine Sexte die mittleren bilden. Aber schon durch den Umstand, dass der ganze Ton mit seinem ziemlich einfachen Verhältniss 8 : 9 Dissonanz, die grosse Terz dagegen mit ihrem complicirten 64 : 81 verhältniss auffallend Consonanz ist, ist das ganze System inconsequent. Zum besseren Verständniss lasse ich das ganze Kapitel in freier Uebersetzung folgen. Der Coussemaker'sche Text ist nicht frei von Fehlern, die angegeben und berichtigt werden. [Vergl. Sc. I. S. 106.]

»Von den Consonanzen heisst die erste der Einklang, »welcher in vollständiger Gleichheit besteht. Die zweite »ist die Octave, welche in dem Verhältniss 1 : 2 *) steht, »die dritte die Quinte, 2 : 3, die vierte die Quarte, 3 : 4, »die fünfte ist die grosse Terz, welche ein kleineres Verhältniss darstellt als die kleine Terz, so dass sie sich wie »64 : 81 **) verhält. Die sechste ist die kleine Terz, welche »ein kleineres Verhältniss als die anderen folgenden [Intervalle] darstellt, so dass sie sich wie 27 : 32 verhält.

»Dabei gilt die Regel: diejenigen Intervalle, welche »nach der Uebereinstimmung mehr neigen, sind die consonirenden und diejenigen, welche sich der Uebereinstimmung weniger nähern, sind die weniger consonirenden. Deshalb dissoniren sie nicht nach dem Gehör. »Aber diese sechs vorher genannten ***) Arten kommen »der Uebereinstimmung sehr nahe. Dagegen sind die folgenden anderen sieben Arten weit von der Uebereinstimmung entfernt. Es consoniren daher die ersten sechs gut »und werden Consonanzen (*concordantiae*) genannt, die »anderen [sieben] aber consoniren nicht, sie dissoniren »vielmehr und werden deshalb Dissonanzen (*discordantiae*) »genannt.

»Von den Dissonanzen ist der *tritonus* die erste »und die vollkommenste [?], deswegen weil sie weiter »(als alle übrigen) von der Uebereinstimmung entfernt und »in dem Verhältniss 512 : 729 †) steht. Die zweite Dissonanz ist der halbe Ton, welcher sich wie 243 : 256 verhält, die dritte ist die grosse Septime, welche sich wie »128 : 243 verhält, die vierte ist die grosse Sexte, welche »sich wie 32 : 54 verhält, die fünfte ist die kleine Sexte, »welche sich wie 468 : 768 ††) verhält, die sechste ist die

»kleine Septime 9 : 16 und schliesslich die siebente ist »der ganze Ton 8 : 9.

»So ergeben sich die sieben Dissonanzen und welche »von ihnen mehr und welche weniger dissoniren. Und jede »Dissonanz endlich hat vor einer vollkommenen und mittleren Consonanz [also vor dem Einklang, der Octave, »Quinte und Quarte] den Werth einer mittleren Dissonanz. »Und diese gilt vornehmlich von dem Einklang und der »Octave. Man muss wissen, dass eine Dissonanz niemals »vor einer vollkommenen Consonanz gesetzt wird, ausser »aus musikalischen Farbe wegen *). Dies möge über die »Intervalle genügen.«

In dem anderen Werke dieses Schriftstellers, in der *introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia* wird ebenfalls die Anzahl der diatonischen Intervalle auf dreizehn angegeben, zunächst in folgender Reihenfolge, woraus man sofort erkennen wird, dass der uns überlieferte Text ebenfalls nicht zuverlässig und (sicherlich noch an vielen andern Stellen) corrumpirt ist: *Prima tradecem species [unisonus] vocatur unisonus, secunda tonus, tertia semitonium, quarta ditonus, quinta semiditonus, sexta diatesseron, septima diapente, octava tritonus, nona semitonium cum diapente, diapason, et hic quatuor sunt compositae, scilicet tonus cum diapente, ditonus cum diapente, semiditonus cum diapente.* — Weiter unten, wo die Intervalle einzeln ausführlich besprochen werden, ist jedoch die richtige Reihenfolge zu finden, nämlich: *Unisonus, tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatesseron, tritonus, diapente, diapason* und nun folgt *tonus cum diapente, semitonium cum diapente, ditonus cum diapente* und *semiditonus cum diapente*, woraus zu ersehen ist, dass sich *compositae* (*concordantiae*) nur auf die Namen der Intervalle, nicht aber etwa auf ihre Anwendung in der Musik bezieht.

Eigenthümlich ist es, dass wir bei allen mittelalterlichen Schriftstellern immer nur zwölf oder dreizehn Intervalle angegeben finden, obgleich die diatonische Tonleiter bekanntlich vierzehn voraussetzt. Alle aber lassen neben dem *tritonus* die Umkehrung desselben, die sogenannte falsche oder vermindertе Quinte besonders anzuführen, offenbar aus dem Grunde, weil sie scheinbar von derselben Grösse ist. Der einzige, der auf sie zu sprechen kommt, ist Johannes de Garlandia, indem er sich bei der Erklärung des *tritonus* pag. 105 folgendermassen äussert: *Tritonus est conjunctio quatuor vocum & diapente trium tonorum sine aliquo semitonio, & dicitur a tria, quod est tres, & tonus, quasi tribus tonis constans. Et invenitur inter F & 4 (quasi h) & inter b et e, gravibus acutis et superacutis litteris sicut patet hic **)*

----

*) Ich gebe hier nach heutigem Gebrauch die Schwingungsverhältnisse der Intervalle im Auge habend die kleinere Zahl bei der grösseren: 1 : 2, 2 : 3 etc., während die Mittelalter schon nach Saitenlängen rechnend die grössere Zahl voranstellten, 2 : 1, 3 : 2 etc., was uns jedoch unbequem geworden ist.

**) Im Text bei Coussemaker ist das Verhältniss der grossen Terz mit *est super tripti et partione LX quartae* als 64 : 71 falsch angegeben; für *septima* muss es *sexagesimaquarta* heissen 81 = 17 = 81 : 64. Es ist jedoch nicht einzusehen, wie die grosse Terz ein kleineres Verhältniss darstellen soll, als die kleine, wenn ich hier nicht die Zahlen 64 : 71 für richtig halte, was nicht wohl anzunehmen ist. Er hat daher wahrscheinlich statt ein »kleineres« ein »grösseres Verhältniss« sagen wollen.

***) Lies im Text bei Coussemaker *nominatae* statt *nominatae*.

†) [...] *accipitur super duomille [...] et septem partibus quingentos duodecimas, et LXXXXIX ad quingentos XII* [...] *et DCCXXIX ad quingentos XII*. Der Alten wird hier noch der *tritonus* als aus drei ganzen Tönen im Verhältniss 8 : 9 bestehend vor daher überdies ein sehr complicirtes Verhältniss (8 : 9 + 8 : 9 + 8 : 9 = 512 : 729). Nach moderner Berechnung ist der Tritonus 8 : 9 + 8 : 9 + 9 : 10 oder 1 : 0 + 0 = 32 : 45.

††) Es einigen Verhältnissen bei Johannes de Garlandia zu hohen bezeichnet, daher die unnöthig grossen Zahlen verschiedener Intervalle. Das Verhältniss der grossen Septime ist besser auszudrücken durch 8 : 15, das der grossen Sexte durch 3 : 5. Bei der kleinen Sexte (*semitonium cum diapente* = 2 : 3 + 243 : 256 = 486 : 768 = 81 : 128) sind überdies ganz falsche Zahlen angegeben. Es heisst der lateinische Text, wie ihn uns Coussemaker bringt: *Quinta est semitonium cum diapente, et accipitur super CCXLII partibus CCCCLXXXVI ad septingenta VIII ad CCCCLXXXVI*. Es sollte aber heissen: *et accipitur super CCLXXXII partibus CCCCLXXXVI et septingentis LXVIII ad CCCCLXXXII (486 : 768)*.

*) *Sciendum est quod nunquam ponitur discordantia ante perfectam concordantiam, nisi causa coloris in musica.*

**) Der Tritonus ist das Verhältniss von vier Stufen oder die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen ohne irgend einen halben Ton und er heisst deshalb Tritonus von *tria*, das ist drei, und *tonus*, gleichsam aus drei ganzen Tönen bestehend. Er findet sich zwischen *f* und *h*, und zwischen *b* und *e* sowohl in den tiefen als in den hohen und ganz hohen Tonstufen, wie das Beispiel zeigt. (Das Beispiel enthält das Intervall jedoch nur in einer Lage.)

Item tritonus aliter potest figurari, scilicet per quinque voces per tone duo & semitonia computando, & tunc quinque voces quatuor equipollent & invenitur inter ♮ et f. & inter e & b graviora, scriptis superioribus litteris, sicut patet hic in exemplo *)

Und vorher hat er ausdrücklich die Zahl der Intervalle auf dreizehn angegeben: *Sunt autem XIII species cantus nec plures nec pauciores, quia modo debite rationes numero limont, et istae XIII species locantur de numero relato ad suam proportionem.*

Aristoteles (Pseudo-Beda) giebt (Coussem. Sc. I, S. 259) nur zwölf Intervalle an, indem er den *tritonus* mit der falschen Quinte gänzlich übergeht. Die folgende Auseinandersetzung über Consonanzen und Dissonanzen ist confus und führt zu keinem Resultat.

Hierauf haben wir uns zum Anonymus I zu wenden, von welchem Coussem. Sc. I, S. 296 u. f. einen ausführlichen *tractatus de consonantiis musicalibus* bringt. Derselbe zählt die dreizehn diatonischen Intervalle der Grösse nach auf: *Tredecim* **) *consonantiae sunt quibus omnis cantus ecclesiasticus contexitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, tritonus, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, semiditonus cum diapente, ditonus cum diapente, ultimo diapason ut ac claudatur omnes illas. Cumque tam paucis consonantiis tota vocum harmonia formetur, utilissimum est eas altae memoriae commendare, nec prius ab hujusmodi studio quiescere, donec vocum intervalla, signa, lineas, spatia, proprietatibus ceteraque ad musicam spectantibus cognitis harmoniae totius facillime quam quis comprehendere notitiam. Has igitur consonantias dulciter musicus commiscens, componentque suos cantus inaequal primum tamen carmitique necessarium. Harum consonantiarum si quarum voces in eodem tempore proferantur, quaedam concordant aliaeque discordant etc.* Nach dieser Auseinandersetzung folgt die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen, nämlich: Consonanzen a) vollkommene: Einklang und Octave; b) mittlere: Quinte und Quarte; c) unvollkommene: die beiden Terzen. Dissonanzen: a) vollkommene (vier): der halbe Ton, der *tritonus*, die kleine Sexte und die grosse Septime; b) unvollkommene (drei): der ganze Ton, die grosse Sexte und die kleine Septime. Diese Eintheilung stimmt genau mit der verdorbenen Lesart der *ars cantus mensurabilis* überein, wie sie uns Hieronymus de Moravia in seinem *tractatus de musica* überliefert hat, und unzweifelhaft ist auch dort ihr Ursprung zu suchen. Im Folgenden hat unser Anonymus jenen Text mit seinen Fehlern vollständig erklärt und jedes Intervall ausführlich besprochen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Der Tritonus kann auch anders dargestellt werden, nämlich durch fünf Stufen, indem man für einen ganzen Ton zwei halbe ansetzt und dann sind die fünf Stufen mit jenen vieren von gleichem Werth. Dies findet statt zwischen ♮ und f und zwischen e und b in allen Tonlagen.

**) Dreizehn Intervalle giebt es, in denen sich der ganze Kirchengesang bewegt, nämlich der Einklang etc. ... bis zur Octave, welche alle andern umschliesst. Und da die ganze Harmonie der Töne aus so wenigen Intervallen sich bildet, so ist es sehr nützlich, dieselben dem Gedächtnisse fest einzuprägen und nicht eher von diesem Studium zu ruhen, bis man nach Kenntnissnahme der Intervalle, der Töne, der Zeichen, der Linien, der Zwischenräume, der Eigenschaften und was noch sonst auf die Musik bezieht, die Wissenschaft der ganzen Harmonie auf den leichtesten umfassen kann. Diese Intervalle also muss der Musiker sorgfältig mischen, und wenn er seine Gesänge componirt, so muss er mit dem ersten beginnen und bis zum letzten gehen. — Wenn die Töne dieser Intervalle gleichzeitig vorgetragen werden, so bilden einige Consonanzen, andere Dissonanzen u. s. w.

Beethoveniana.

(Mittheilungen von Gustav Nottebohm.)

[XXIII.]

(Die Coda des ersten Satzes der achten Symphonie.) Der erste Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 war anfänglich um 34 Takte kürzer und es ist sehr wahrscheinlich, dass er in dieser kürzeren Fassung zur ersten Aufführung gelangte. Beethovens spätere und vermuthlich in der ersten Hälfte des Jahres 1814 vorgenommene Änderung und Verlängerung beginnt mit dem neunten Takt auf S. 33 der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur. Von dem früheren, kürzeren Schlusse kann uns augenblicklich nur eine alte geschriebene Pauken-Stimme eine annähernde Vorstellung geben. Von dem bezeichneten Takte an (es ist der Takt mit der Fermate) waren dem Pauker noch folgende acht Takte vorgeschrieben:

XXIV.

(Die Sonate Op. 96.) Die Zeit der Entstehung der Sonate für Pianoforte und Violine in G-dur Op. 96 ist bisher unentschieden und zum Theil unrichtig angegeben worden. Sie wird aber durch folgende Erscheinungen sicher gestellt.

Auf den letzten Blättern eines Skizzenbuches,*) welches grösstentheils mit Arbeiten und Entwürfen zur siebenten und achten Symphonie angefüllt ist, kommen Entwürfe zum zweiten, dritten und vierten Satz der genannten Sonate vor. Ein Entwurf beginnt so:

*) Im Besitz der Erben C. Petter's in Wien.

Coda

Ein darauf folgender Entwurf lautet so

(oder)

cresc. p

Aus der Stellung dieser Entwürfe geht hervor, dass sie später geschrieben wurden, als die zu den zwei Symphonien. Das Original-Manuscript der siebenten Symphonie hat das Datum »1812 13ten May«; das der achten Symphonie ist datirt »Linz im Monath October 1812«. Folglich kann die Sonate Op. 96 — mit Ausnahme des ersten Satzes, von dem wir nicht bestimmen können, ob er früher oder gleichzeitig oder etwas später geschrieben wurde — nicht vor October 1812 geschrieben oder fertig geworden sein *).

*) Nach den Entwürfen zur Sonate erscheinen auf den letzten Seiten des Skizzenbuches Entwürfe zu dem Liede »An die Geliebte

Nun steht in der Linzer »Musikalischen Zeitung« vom 16. Januar 1813 ein Bericht aus Wien, geschrieben am 4. Januar 1813, welcher lautet: »Der grosse Violinspieler Herr Rode*) hat dieser Tage ein neues Duett für Pianoforte und Violin mit Sr. k. Hoheit dem Erzherzog Rudolph bei Sr. Durchl. dem Fürsten Lobkowitz gespielt. Die Composition dieses neuen Duetts ist von Hrn. Ludwig van Beethoven: es lässt sich von diesem Werke weiter nichts sagen, als dass es alle seine übrigen Werke in dieser Art zurück lässt; denn es übertrifft sie fast alle an Popularität, Witz und Laune.«

Dass das in diesem Bericht erwähnte Duett nichts anderes sein kann, als die Sonate in G-dur Op. 96, wird durch Heranziehung einiger Stellen aus dem Briefwechsel Beethoven's mit Erzherzog Rudolph ausser Zweifel gestellt. Beethoven schreibt einmal (Köchel's 83 Briefe Nr. 4): »Morgen in der frühesten Frühe wird der Copist an dem letzten Stücke anfangen können, da ich selbst unterdessen noch an mehreren andern Werken schreibe, so habe ich um der blossen Pünktlichkeit willen mich nicht so sehr mit dem letzten Stücke beeilt, um so mehr, da ich dieses mit mehr Ueberlegung in Hinsicht des Spiels von Rode schreiben muss; wir haben in unsern Finalen gern rauschendere Passagen, doch sagt dieses R. nicht zu und — schenirte mich doch etwas. — Uebrigens wird Dienstags alles gut gehen können. — In einem anderen Briefe [83 Briefe Nr. 5] schreibt Beethoven: »Baden schulangend haben I. Kais. H. die Gnade mir die Stimme durch Ueberbringer dieses übermachen zu lassen, wo ich an Rode sodann mit einem billet doux von mir schicken werde. Er wird das die Stimme schicken gewiss nicht übel aufnehmen« u. s. w. — ferner schreibt der Erzherzog an Beethoven**) u. a.: »Uebermorgen Donnerstags ist um ½ 6 Uhr abends wieder Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate mit dem Rode wiederholen« u. s. w.

Aus allen diesen Mittheilungen geht hervor, erstens, dass die Sonate Op. 96 gegen Ende des Jahres 1812 componirt und wahrscheinlich zum ersten Mal am Dienstag den 29. Dec. 1812 in einer Gesellschaft bei Fürst Lobkowitz gespielt wurde; zweitens, dass sie mit Rücksicht auf Rode's Spiel geschrieben wurde ***). So hat denn Carl Czerny Recht, wenn er S. 87 des vierten Theils seiner grossen Pianoforte-Schule sagt: »Diese Sonate (Op. 96) wurde um 1812 für den berühmten Violinkünstler Rode geschrieben.«

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Anfangs des letzten Satzes der Sonate mit dem Lied des Johann in J. A. Hiller's Operette »Der lustige Schuster«, welches so anfängt:

Vivace

Der Kaiserin blu-het, nur zur Trau-[illegible] die

mit dem Trall-« (Ich denn ich dir von stillen Augen« u. s. w.) (vgl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's, 2. Auflage, S. 163) und zwar zu derjenigen Bearbeitung dieses Liedes, bei welcher die begleitende Pianofortestimme Triolen bewegung hat. Aus den Daten, die eben weiter mitgetheilt werden, geht hervor, dass diese Bearbeitung frühestens im December 1812 entstanden sein kann und dass sie also nicht, wie gewöhnlich angegeben, von den zwei Bearbeitungen des Liedes die frühere oder erste, sondern die zweite oder spätere ist.

*) Rode war im December 1812 nach Wien gekommen. Sein erstes Concert gab er am 6. Januar 1813. Vergl. die Linzer musikalische Zeitung vom 16. Januar 1813 und die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 20. Januar und 17. Februar 1813.

**) Das Original des Briefes ist im Besitz von Friedrich Amerling in Wien.

***) In der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1813 (XV 282) wird gesagt, dass Rode's Spiel nicht durch Bravour und Delicatesse ausgezeichnet, immer warm, eigenthümlich, immer rein, bloss[illegible] etc. — Was anderwärts mitgetheilt wird, Beethoven habe für Rode eine »kleine Romanze« geschrieben, mag auf einer Verwechselung beruhen.

Ob Beethoven das Lied gekannt hat? —

Rückblicke auf die jüngst verflossene Münchener Concert-Saison

(Schluss.)

II.

Wahre Festabende für den gewählteren Theil der Münchener Musikfreunde bildeten auch in der vergangenen Concertsaison die von Herrn Hofkapellmeister Wüllner geleiteten beiden Soiréen der kgl. Vocalkapelle. Die Leistungen dieses mit einer Elite von guten Sängern und Sängerinnen besetzten Chores über das beschränkte Gebiet der Begleitung des Hofgottesdienstes hinauszuheben, dem Concert Publicum zugänglich gemacht und in vollendeter Weise vorgeführt zu haben, ist einzig Herrn Wüllner's grösstes Verdienst, das selbst von allen seinen Gegnern rückhaltslos anerkannt wird.

Jede der vielen an beiden Abenden producirten Nummern wurde ihrem Charakter und Inhalt gemäss vollendet zu Gehör gebracht. Würde man nicht den Chor vor sich sehen und die Worte vernehmen, man könnte glauben, Eine Stimme zu hören, die nur durch Einen Willen geleitet ertönt, so gross ist die Gleichmässigkeit aller Nuancen, welche die vielen von Einem in rechter Weise beeinflussten kräftigen Stimmen zu äussern vermögen.

Alle einzelnen Stücke hier aufzuzählen, scheint nicht am Platze; es genügt einige derselben hervorzuheben, so zwei reizende altenglische Madrigale von Morley und Weelkes, eine prächtige, für die Sänger aber etwas ermüdende doppelchörige Motette von Bach „Hodie Christus est natus", eine der schönsten Compositionen Palestrina's, zwei mehr fast ge.. mittelalterliche Tonsätze von Gastoldi, zwei vierstimmige Lieder von Hauptmann und zwei doppelchörige Gesänge von Schumann. Zur erstmaligen Aufführung gelangte eine neue, sehr charakteristische Composition von Joh. Brahms: Gesang aus „Fingal" von Ossian für Frauenstimmen, Harfe und zwei Hörner, welche Instrumentirung einer vortrefflichen Wirkung gewiss nicht entbehrt hätte, wenn die Hörner etwas discreter begleitet hätten. Uebrigens wäre es sehr wünschenswerth, hier öfters Compositionen dieses höchst bedeutenden Meisters, insbesondere dessen neuestes Werk, ein deutsches Requiem, recht bald aufgeführt zu hören.

Die Solovorträge in den Concerten bestritten die Damen von Mangold und Seyler (Duett von Clari). Letztere allein (zwei altdeutsche Volkslieder) und Frau Diez (zwei Lieder von Gluck und Händel) in vollendeter Weise und ernteten den grössten Beifall des Publikums, welcher bei Frau Seyler und Diez nicht selten bis zum Rufe um eine Wiederholung bewegen konnte. Diese drei Damen mögen mit Recht die Stützen und Trägerinnen der wahren, leider immer seltener werdenden Gesangskunst dahier genannt werden und mit Fug allen übrigen Sängerinnen zum Muster dienen.

Neben ihnen sang Herr Kindermann eine einfache edle Arie von Stradella vorzüglich. Eine wohlthuende Neuerung gegen früher war die Beilage von ein paar Instrumentalstücken zwischen die Gesangsvorträge, wodurch die lange Reihe derselben für Vortragende und Hörer minder ermüdend war. So spielte im ersten Concerte der Violinist Venzl die F-dur-Romanze von Beethoven und bewies dabei seine hübsche Technik und vollen Ton bewundern, während allerdings bezüglich der Auffassung Manches zu wünschen übrig blieb. In jeder Weise befriedigend war jedoch der Vortrag des Cellisten Herrn Werner in zwei Stücken von Jongelen und Bach im zweiten Concerte.

Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir behaupten, dass diese Concerte für die wahren Musikfreunde daher jetzt den grössten und schönsten Genuss bieten. Möge, wie bisher, der immer grössere Andrang von Zuhörern eine Uebersiedelung aus dem akustisch weit ungünstigeren Saal der Musikschule in den grösseren Odeonssaal bewirken, auch fernerhin das Gedeihen dieses vortrefflichen Institutes in jeder Beziehung fortschreiten.

III.

Quartett-Soiréen haben wir vier zu verzeichnen, denn ausser unserer hiesigen Quartett-Gesellschaft, welche unter Walther's trefflicher Anführung dreimal auftrat, liess sich auch das Florentiner Quartett einmal hören, dessen Productionen auch schon erwähnenswerth genug, um das interessanteste Stoff zu Vergleichen bietet. Ohne damit unserem einheimischen Quartette irgend etwas seiner vielen Vorzüge absprechen zu wollen, muss doch zugegeben werden, dass die Fremden ein unvergleichlichen Zusammenspiel voraus haben. Wie bei den Concerten unserer Vocalkapelle, glaubt man auch hier nur einen Künstler zu hören, so weiss sich jeder derselben dem andern anzuschmiegen und unterzuordnen. Hingegen ist nicht zu leugnen, dass bei uns insbesondere Viola und Cello in kräftigeren Händen ist, als bei jenen. Uebrigens gewährte ihre Vorführung des Quartetts von Mozart (G-dur) und Beethoven (Es-dur) ausserordentlichen Genuss. Nur schade, dass die stets willkommenen Gäste auch Zeit und Mühe mit einem ziemlich unbedeutenden Quartett von Herbeck vergeudeten. Nach solchen Vorbildern hatte unser Münchener Quartett in seiner ersten Soirée einen harten Stand und konnte nicht ganz unbedingt befriedigen. Dazu mag allerdings auch der Umstand beigetragen haben, dass Herr C. Hüllner, der für diesen Cyklus die Stelle des verdienten Secondgeigers Herrn Cramer übernommen hatte, mit den übrigen Herren noch nicht so ganz zusammengespielt war. Leider zeigt auch Herr Jos. Walther, der unbestritten zu den ersten lebenden Geigerkünstlern gehört, wohl geradezu um seine Meisterschaft im vollsten Lichte glänzen zu lassen, eine bedauerliche Vorliebe, die Finales in so schnellem Tempo zu nehmen, was der Sicherheit und Reinheit der Ausführung und des Verständnisses ungemein schadet. Unter den Quartetten der ersten Soirée (Haydn F-dur, Mozart D-dur, Beethoven E-moll) war im Ensemble das von Mozart das vollendetste, während bei dem von Haydn anfangs auch die Stimmung der Instrumente keine ganz reine war.

Welches von den in den beiden anderen Soiréen aufgeführten Quartetten (Haydn Es-dur, Mozart A-dur, Beethoven F-dur und A-moll, Cherubini Es-dur und Schumann A-moll) sich der gelungensten Wiedergabe erfreute, ist schwer zu sagen. Ganz besonders hervorragend schien es uns jedoch der Vortrag des Quartetts in A-moll von Beethoven und das von Cherubini. Wenn wir uns für die Zukunft ausser der Bitte um eine gleich vortreffliche Fortsetzung der Quartettabende ein bisher noch nicht Wunsch auszusprechen erlauben, so glauben wir den Künstlern und Kunstfreunden einen Gefallen zu erweisen, wenn wir erinnern, dass in dieser Saison Mendelssohn und Schubert völlig fehlten, und dass insbesondere eine Berücksichtigung des Schubert'schen nie aufgeführten Bildsteines, des Quartettes in G-dur, höchst dankenswerth wäre.

IV.

Nach der Betrachtung dieser regelmässigen Concertcyklen erübrigen uns noch einige Worte über die einzelnen Concerte vergangener Saison.

Entschieden am meisten Interesse unter denselben boten zwei Concerte des Pianisten Tausig aus Berlin, der mit Bülow und Rubinstein um den Ruhm, der erste der lebenden und wirkenden Claviervirtuosen zu sein, streitet. Indem wir unsererseits eine endgiltige Entscheidung dieser Frage für nahezu unmöglich halten, könnten wir uns höchstens die Vorzüge eines jeden namhaftmachen, damit aus der Einsicht selbst wieder um so hervorragender erscheine.

Während Rubinstein seinen ganz individuellen und originellen Geist walten lässt und der Empfindung des Hörers die Töne und Stimmungen seines eigenen Innern bald mit grösster Kraft, bald mit höchster Zartheit mittheilt, macht Tausig durch das bisher [illegible] bis in das Feinste ausgearbeitete Spiel und die grösste Ruhe und Sicherheit zu bestricken, und hinwiederum Bülow weiss sich auf das Vollkommenste in den Geist des Componisten zu vertiefen und, sich so neu wiedergebend, dessen Persönlichkeit zu repräsentiren. Hieraus möchte aber mit Recht gefolgert werden, dass, insbesondere bei Vorführung klassischer Werke, Bülow den richtigen Weg einschlägt. Und in der That, obwohl Chopin und Schumann kaum einen vollendeteren Interpreten ihrer Werke finden können, als Tausig, müssen wir gestehen, dass wir die Sonaten Op. 81 und 57 von Beethoven durch Bülow schon bewunderungswürdiger gehört haben als jüngst durch jenen, der sich dabei so sehr als Virtuosen fühlen liess.

Darüber sind überhaupt die hiesigen Künstler und Kunstfreunde aller Parteien einig, dass Bülow als Clavierspieler und Clavierlehrer hier kaum irgend genügenden Ersatz findet, wird, obwohl [illegible] gesagt, sein Schüler Scholz dahier, der sich auch als gediegener Componist erweist, eine bedeutende Stelle einnimmt.

Ein sehr spärlich besuchtes Concert der Pianistin Frau Ziegler-Legrand, die sich noch mit Thalberg'schen Phantasien Lorbeeren zu erringen sucht, ist kaum der Erwähnung werth.

Ein von Herrn Hugo Walther gegebenes Concert mag hier ebenfalls nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden, da wir die ausgezeichneten Leistungen dieses jungen Künstlers selbst oben schon hervorheben, während Franz Gungl in demselben nur unser früheres Urtheil bestätigte.

Beachtenswerth ist jedoch ein Concert des hiesigen Oratorienvereins, welcher unter der trefflichen Leitung Rheinbergers das Oratorium »Josua« von Händel recht wacker aufführte. Die Chöre waren meist präcis einstudirt und in ihrer einfachen Charakteristik theilweise von überwältigender Wirkung. Die Sopran- und Altpartie wurden durch die Damen Leonoff und Bittn lobenswerth wiedergegeben. Weniger entsprachen die Träger der Tenor- und Basspartie.

Von dem zweimaligen Auftreten des Liedersängers Wallenreiter vermögen wir nur vom Hörensagen zu berichten. Derselbe soll allerdings mit etwas ausgesogener Stimme Schubert'sche, Schumann'sche und Beethoven'sche Lieder recht hübsch vortragen, dabei aber durch Stockhausen nicht erreichen und überdies bei seiner zweiten Production eine ausserordentliche Unsicherheit gezeigt haben.

Um dem Männergesang auch einige Worte zu widmen, mag mitgetheilt werden, dass derselbe am meisten von akademischen Gesangvereine gepflegt wird, wie derselbe wieder in einer recht gelungenen Unterhaltung bewies. Dessen Leistungen könnten nahezu auf das Prädicat »künstlerisch« Anspruch machen, wenn sein sonst ausgezeichneter Dirigent, Kammerpräbendat Heuring, sich nicht noch zwei Dinge beifallen lassen würde: die Gegensätze von piano und forte sehr gar schroff und unvermittelt gegenüber zu stellen, und gewisse Namen wie Gretzhel, Becker etc. ein- für allemal aus den Programmen fernzuhalten, dafür aber Franz Schubert's herrliche Compositionen für Männergesang nicht ganz zu vergessen. Von grossem Interesse war jedoch die gelungene Aufführung des neuen höchst bedeutenden Werkes von Hornstein: »Nächtliche Leuchtmeister«, des Schlusschores aus »Frithjof« von Bruch und einiger kleinerer Lieder von Gade.

Möchte es uns gelungen sein, durch vorstehende Zeilen ein zutreffendes Bild des hiesigen Musikzustandes gegeben zu haben. Eines ist jedenfalls an demselben mangelhaft: es fehlt dem ganzen wichtigen musikalischen Leben in München ein Centrum, um das sich alles Uebrige gruppiren könnte, welches früher Lachner in so würdiger Weise darzustellen wusste, und das nach Bülow darauf mit grosser Geschicklichkeit für sich in Anspruch nahm.

S.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Die formelle Besitzergreifung des neuen Hauses durch die »Gesellschaft der Musikfreunde« geschah erst in diesen Tagen, bei welcher Gelegenheit auch mehrere Beförderer zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden. Der Präses der Gesellschaft, Dr. Egger, gedachte anerkennend Aller, welche das Werk gefördert haben, bemerkte aber auch, dass die Zahl der sogenannten »Stifter« hinter den Erwartungen zurückgeblieben sei und nicht den percentuellen Gewinn gebracht habe, welchen man sich davon versprochen. Beinahe wäre dieser Act der Besitzergreifung eines festlich fertigen Hauses unmöglich geworden oder doch auf Jahre verschoben, denn schon 14 Tage nach der Schlusssteinlegung (im Januar) brach in dem neuen Hause Feuer aus, welchem derselbe leicht das Schicksal des Dresdener Theaters hätte bereiten können. Die Vorbedingungen waren dieselben. Frau Sadermann, welche damals dort concertirte und bereits ihre drei angekündigten Abende gegeben hatte, liess sich aufgenommen Wunsch noch ein viertes Concert folgen, und zwar im kleinen Saale des neuen Hauses, welcher bei dieser Gelegenheit eingeweiht wurde. Eine Stunde nach diesem Concert wurde in den Garderoben Feuer bemerkt. Der Gehülfe des Hausmeisters lief auf die Strasse und rief »Feuer«. Die Polizei aber, welche um diese Zeit Ruhe haben wollte, sperrte ihn ein. Im Hause wollte man den Wasserbehälter öffnen, konnte aber den Schlüssel nicht finden. Um es so einem glücklichen Umstande, der später in Zeitungen Erwägungen als abentheuerliches Missgeschick [illegible] hingestellt wurden, verdankt das Feuer schon seine Ausdehnung, die arge Verwüstungen zur Folge hatte. Es ist ein Wunder, wenn sich die Gesellschaft in finanziellen Verlegenheiten befindet. Ueber Bauführung und Baukosten entnehmen wir dem der Generalversammlung vorgelegten Berichte Folgendes. Die Kosten des Baues der inneren Einrichtung etc. belaufen sich bisher auf 887,000 fl. und werden noch ausserdem 145,000 fl. zur Vollendung des Baues erforderlich sein. Der Gesammt-Kostenaufwand übersteigt die Höhe des Bauvoranschlages um circa 42,000 fl., während die Gesellschaft auf [illegible] das Präliminare nur [illegible] hoffen war. Die Direction war in der Lage, den Mehraufwand zu bedecken. Es traten 491 Gründer mit 660 Gründerbetheiligungen und 16 Stifter bei und der Beitritt weiterer Stifter steht noch in Aussicht, wie man hofft; es hat sich z. B. immer dem Stifte Schottenstift der reichen Künstler der Umgebung noch an dem Unternehmen betheiligt, obwohl diese zunächst berufen wären, ein ihren reichen Mitteln die Tendenz zu unterstützen, die dann an der Ausführung ihr grosses Organ [illegible] zu sein wussten. Die Direction hofft auch für die Bedeckung der noch erforderlichen 145,000 fl. Sorge tragen zu können, doch ist der durch den Brand verursachte Schaden, der Ausfall der Einnahmen während der Zeit der Ausbesserungsarbeiten mit den gegenwärtigen finanziellen Verhältnissen der Gesellschaft ein sehr empfindlicher Verlust. Dr. v. Brüsle schlägt nun die Gründer und Stifter der Gesellschaft mögen eine zwölfprocentige Nachzahlung leisten, um die Direction aus den finanziellen Verlegenheiten zu befreien. Die Versammlung stimmt diesem Vorschlag mit lebhafter Acclamation bei und die Direction wird nun ein Circular in diesem Sinne an die »Gründer« und »Stifter« richten. Ob aber besagte »Gründer« und »Stifter« den Vorschlag mit gleich lebhafter Acclamation aufnehmen werden, ist wohl zu bezweifeln. Noch misslicher scheint es um die Hoffnung auf die reichen Mitglieder der Umgegend, denn die Zeit ist längst vorüber, wo diese direct etwas für die Tonkunst thaten. Die Musikgesellschaft befindet sich in Wien und dessen Umgebung in einem traurigen Zustande — worüber ein ander Mal.

Hannover. Wagner's »Meistersinger« sind auch jetzt auf der hiesigen Hofbühne aufgeführt, [illegible] und innerlich nicht [illegible]. Die Uebertreibung [illegible] seinen Fall [illegible] das Urtheil steht, wie [illegible] den Werken [illegible] Tendichters in schroffem Gegensatz: [illegible] Lob und [illegible] Tadel. »Die Meistersinger« [illegible] Schluss [illegible] auf dem Gebiete der heiteren Oper nicht [illegible], so sucht man, was er »Tannhäuser« und »Lohengrin« zu Theil wurde, dass Wagner ist, [illegible] für [illegible] Oper.

Hildesheim. Am 18. Februar brachte der hiesige Oratorien-Verein unter der Leitung seines [illegible] Dirigenten, des Dom-Musikdirectors [illegible], »Messias« zur Aufführung und [illegible] wir [illegible] Wirkung [illegible]. Als Gesangssolist [illegible] Herr [illegible], Mitglied der kgl. Oper in Hannover, welcher [illegible] sowie durch [illegible] schönen Wirkung zu bringen. Die übrigen Solopartien wurden von Dilettanten recht wacker vorgetragen.

Nachdem kürzlich [illegible] aus Schwerin [illegible] Conservatorium [illegible] Wien [illegible] aus Landsberg a. W. [illegible] Wiener Conservatoriums [illegible] Concerte veranstaltet. Es ist [illegible] Jahren, körperlich [illegible] Beziehung [illegible] die Hände auf die Tasten legt [illegible] Meister [illegible] Gigue [illegible] Rhapsodie hongroise oder die Paraphrase des Tannhäuser [illegible]. In [illegible] Berlin [illegible] Liszt hat der jungen [illegible] Auffassung und Vortrag [illegible] Geschicklichkeit [illegible] Schwierigkeiten der Technik vollständig überwunden hat. Auch [illegible] Erfindung und Frische [illegible] — Wir drucken [illegible] möchte.

Prag. [illegible] Das Conservatorium [illegible] bedeutende Concerte, [illegible] Violinsolisten Wilhelmj [illegible] ferner Franz Lachner [illegible]. Es ist ein grosses Verdienst [illegible] Uebernahme der Leitung das Conservatorium [illegible] Abgesehen davon, dass sich bei der grössten Mühe [illegible] Lehrer und Zöglinge geben [illegible] Concertes [illegible] Applaus [illegible] Musik [illegible] Concert [illegible] Prag [illegible] Schubert [illegible] Nationalhymne [illegible] Composition [illegible] Schubert's [illegible] Messe [illegible] und der Türkische Marsch aus den »Ruinen von

Athen«. Das waren die hervorragendsten Punkte im Programme, in denen die Eigenheit als Componist [illegible] — Im Theater ging »Gluck's [illegible]« und »Andrea« über die Bretter, [illegible] und wir hoffen auf Besserung, [illegible] dieselbe recht bald in Gang [illegible].

Kopenhagen. (Schluss.) Eine andere Oper von besonderem Interesse war Gluck's »Iphigenie in Aulis« [illegible] Besetzung. Die [illegible] junge Musik [illegible] Meisters [illegible] Zwei [illegible] Theater [illegible] Mutter vor [illegible] Jahren als bedeutende Sängerin [illegible] Oper wirkten. Der junge [illegible] Herr [illegible] spielte den [illegible] Künstler. [illegible] Talent und [illegible] Persönlichkeit [illegible] Publikum. Auch als [illegible] Iphigenia [illegible] Agathe im »Freischütz« [illegible] Tochter [illegible] Directors des [illegible] Gesang [illegible] Mezzo-Sopran [illegible] Vorstellungen [illegible] Oper [illegible] Die Mutter der jungen Dame [illegible] geborene Deutsche. Sie kam als junge Schauspielerin [illegible] Truppe [illegible] Frau [illegible] Composition [illegible] Oper gleichen Namens von J. P. E. Hartmann. In dieser Oper schuf derselbe [illegible] Musik, [illegible] Gade später auch in Deutschland so grosse Erfolge erzielte, während der Vorgänger [illegible] — Das [illegible] brachte als Novität [illegible] Arbeit [illegible] Carl Adolph [illegible] im 17. Jahrhundert lebenden [illegible] Schicksal [illegible] Wagner'sche Oper »Lohengrin« [illegible] — Der [illegible] Concert [illegible] Gluck's »Alceste« [illegible] Wirkung. [illegible] Sängerin [illegible] auf dem Theater [illegible] Oper [illegible] mit grosser [illegible] Sängern und Sängerinnen [illegible] — Der Cäcilien [illegible] Palestrina's [illegible] Schubert's Symphonie in C moll, so wie [illegible] Compositionen [illegible] Rubenson [illegible] Musik zu der [illegible] Tragödie [illegible], welche durch die Aufführungen in Mannheim und Meiningen auch in Deutschland bekannt wurde.

ANZEIGER.

[38] Im Verlage von *Robert Seitz* in Leipzig erschienen soeben

Sechs Lieder
für vierstimmigen gemischten Chor
componirt von
Albert Dietrich.

Heft 1. Partitur und Stimmen Preis 14 Ngr
Stimmen einzeln à 4½ Ngr
Heft 2. Partitur und Stimmen Preis 1 Thlr 14 Ngr
Stimmen einzeln à 4½ Ngr

---

[39] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

J. Haydn's Quartette
für 2 Violinen, Viola und Violoncell.
Zum Gebrauch im Gewandhause zu Leipzig und im Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von
Ferd. David.

№				Thl. Ngr.	№				Thl. Ngr.
1	Op. 44	Nr 1	[illegible]	[illegible]	9	Op. 76	Nr 1	G dur	[illegible]
2	Op. 33	Nr 2	Es dur	[illegible]	10	Op. 76	Nr 2	D moll	[illegible]
3	Op. 44	Nr 3	C dur	[illegible]	11	Op. 76	Nr 3	C dur	[illegible]
4	Op. 44	Nr 5	G dur	[illegible]	12	Op. 76	Nr 4	C dur	[illegible]
5	Op. 44	Nr 4	D dur	[illegible]	13	Op. 76	Nr 5	D dur	[illegible]
6	Op. 41	Nr 4	G dur	[illegible]	14	Op. 76	Nr 6	G dur	[illegible]
7	Op. 44	Nr 6	D dur	[illegible]	15	Op. 77	Nr 1	F dur	[illegible]
8	Op. 74	Nr 3	G moll	[illegible]					

Diese Ausgabe der vorzüglichsten und beliebtesten Quartette von Haydn kommt einem lebhaften Bedürfniss der Quartettspieler entgegen. Sie bietet eine treffliche Anleitung zum Vortrag dieser Meisterwerke, in welchem der Herausgeber selbst als Meister allgemein anerkannt ist.

J. S. Bach's Klavierwerke.
Mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von
Carl Reinecke

Erster Band. Nr 1. 12 kleine Präludien. 14 Ngr. Nr 2. 15 zweistimmige Inventionen. 14 Ngr. Nr 3. 15 dreistimmige Inventionen. 14 Ngr. Nr 4. Capriccio über die Abreise eines Freundes. 4 Ngr. Nr 5. Die 6 kleinen (sogenannten französischen) Suiten. 1 Thlr. 4 Ngr.
Zweiter Band. Sechs englische Suiten. Nr 1. A dur. 14 Ngr. Nr 2. A moll. 14 Ngr. Nr 3. G moll. 14 Ngr. Nr 4. F dur. 14 Ngr. Nr 5. E moll. 14 Ngr. Nr 6. D moll. 14 Ngr.
Dritter Band. Der »Klavierübung« erster Theil. Sechs Partiten. Nr 1. B dur. 4 Ngr. Nr 2. C moll. 14 Ngr. Nr 3. A moll. 14 Ngr. Nr 4. D dur. 14 Ngr. Nr 5. G dur. 14 Ngr. Nr 6. E moll. 14 Ngr.
Vierter Band. Der »Klavierübung« zweiter Theil. Nr 1. Italienisches Concert. [illegible] Ngr. Nr 2. Partita (französische Ouverture). [illegible] Ngr. Nr 3. Vier Duette. 14 Ngr. Nr 4. Aria mit 30 Veränderungen (Goldbergsche Variationen). 1 Thlr. 4 Ngr.
Fünfter Band. Das wohltemperirte Klavier. I. Theil. 1 Thlr. 4 Ngr.
Sechster Band. Das wohltemperirte Klavier. II. Theil. 1 Thlr. 14 Ngr.
Siebenter Band. Nr 1. Drei Toccaten. C moll, D moll, E moll. [illegible] Ngr. Nr 2. Fuge. A moll. 4 Ngr. Nr 3. Ouverture und Fuge. A moll. 4 Ngr. Nr 4. Chromatische Phantasie und Fuge. D moll. [illegible] Ngr. Nr 5. Zwei Phantasien. C moll. 4 Ngr. Nr 6. Präludium mit Fuge. [illegible] dur. 4 Ngr. Nr 7. Zwei Präludien u. Fughetten. C moll. D moll. 4 Ngr. Nr 8. Zwei Fugen. C dur. 4 Ngr. Nr 9. Drei Fugen. C moll. [illegible] moll. [illegible] moll. 4 Ngr.

---

[40] In einer Kreisstadt ist die Stelle eines **Musikdirectors** zu besetzen. Der [illegible] würde sich (auch Privat-Unterricht) Leitung zweier Gesangvereine und Concerte ca. Thlr [illegible] betragen [illegible].

Nur tüchtig gebildete Bewerber, die auch im Orchester [illegible], wollen ihre Offerten unter [illegible] in der Exp. d. Bl. [illegible] einreichen.

---

[41] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

J. S. Bach's Matthäus-Passion
für Pianoforte mit Beifügung der Textworte bearbeitet von **S. Bagge**. Pr. 3 Thlr.

Diese Ausgabe dient zunächst zum Genuss des Werkes am Clavier, [illegible] ist sie aber sehr bequem zum Nachlesen in Proben und Aufführungen.

---

[42] Soeben erschienen im Verlage von *Robert Seitz* in Leipzig

Compositionen
von
August Klughardt,
Hofkapellmeister am Hoftheater zu Weimar

Op. 12. Drei Lieder. An den Frühling. — Vöglein wohin so schnell? — Mein Liebchen. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [illegible] Ngr.
Op. 14. Zwei Gesänge. Mignon von Goethe und Zuleikha von Bodenstedt. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 17½ Ngr.
Op. 20. Liebestraum. Ein Cyklus von sechs Gesängen (Dichtungen von H. Hölty). Für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. [illegible] Ngr.

Obige Lieder werden besonderer Beachtung bestens empfohlen. [illegible] Melodie unter Vermeidung alles Trivialen [illegible] Compositionen [illegible] den bestbegabten Liedercomponisten [illegible]. Die Lieder wurden soeben versandt und sind so auch zur Ansicht zu bekommen.

---

[43] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze
für das Pianoforte
componirt und
der musikalischen Jugend gewidmet
von
FERDINAND HILLER.
Op. 117. Pr. 3⅓ Thlr.

Inhalt: Nr 1. Marsch. Nr 2. Altdeutsches Lied. Nr 3. Barcarole. Nr 4. Altfranzösisches Lied. Nr 5. Hirtenlied. Nr 6. Zwiegesang. Nr 7. Deutsches Lied. Nr 8. Romanze. Nr 9. Schottisches Lied. Nr 10. Carillon. Nr 11. Canon. Nr 12. Schifferlied. Nr 13. Spinnlied. Nr 14. Trauermarsch. Nr 15. Menuett. Nr 16. Ballade. Nr 17. Ländler. Nr 18. Italienisches Lied. Nr 19. Schwedisches Lied. Nr 20. Galopp. Nr 21. Elegie. Nr 22. Gigue. Nr 23. Wiegenlied. Nr 24. Jägerlied. Nr 25. Choral. Nr 26. Russisches Lied. Nr 27. Geschwindmarsch. Nr 28. Fandango. Nr 29. Gavotte. Nr 30. Geistliches Lied. Nr 31. Ungarisches Lied. Nr 32. Loure. Nr 33. Schweigen. Nr 34. Walzer. Nr 35. Spinnlied. Nr 36. Mazurka. Nr 37. Serenade. Nr 38. Tarantelle. Nr 39. Schwedisches Lied. Nr 40. Polonaise.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich [illegible] Thlr. Vierteljährliche Pränumeration [illegible] Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 23 März 1870. **Nr. 12.** V Jahrgang

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

(Fortsetzung.)

Der Anonymus II giebt (Sc. I. S. 307 u. f.) ebenfalls dreizehn Intervalle an; seine Eintheilung S. 311 ist aber abweichend von der bis jetzt besprochenen, jedoch nicht ohne Consequenz. Er führt und folgende Intervalle Consonanzen: a) vollkommene: den Einklang und die Octave, b) mittlere: die Quinte und Quarte und c) folgende drei unvollkommene: die grosse Terz, die kleine Terz und die grosse Sexte. Diese letzte Klasse, die unvollkommenen, erklärt er, indem er über ihre Anwendung in der Composition ausdrücklich angiebt, dass die grossen und die kleinen Terzen, wenn sie von einer Quinte kommen und wieder zu einer Quinte gehen gut sind

und ebenso, wenn sie von einer Quinte kommen und zum Einklange gehen und umgekehrt.

Von der grossen Sexte heisst es (wie auch bei den meisten anderen Schriftstellern), dass sie vor der Octave gut ist *). Die Dissonanzen führt er nicht vollständig auf, nennt aber unter diesen den halben Ton, den ganzen Ton, den Tritonus und die kleine Sexte, die beiden Septimen übergeht er mit Stillschweigen. Dass der unbekannte Verfasser hier die grosse und kleine Sexte nicht in eine Klasse bringt, ist allerdings auffallend, zeigt jedoch, dass er mit Aufmerksamkeit beobachtet hat. Die grosse Sexte, welche die Umkehrung der kleinen Terz (5 : 6) ist, hat bekanntlich nach unserer heutigen richtigen Berechnung viel einfachere Schwingungszahlen (3 : 5) als die kleine Sexte (5 : 8), welche die Umkehrung der grossen Terz (4 : 5) ist. Die grosse Sexte ist daher auch der grossen Terz das consonirendste Intervall oder steht sogar, was die Complicirtheit ihrer Schwingungszahlen betrifft, gar auf derselben Stufe. Wie wohlklingend und consonirend die grosse Sexte wirkt, wenn sie uns harmonisch oder melodisch als Bestandtheil des Dur-Dreiklangs erscheint, ist ja allgemein bekannt.

Die anderen Schriftsteller bei Coussemaker enthalten über diesen Gegenstand nichts Wesentliches. Der Anonymus IV giebt zwölf Intervalle an, indem er bei der Zählung den Einklang übergeht; der Anonymus VII bespricht nur die Consonanzen und theilt sie übereinstimmend mit der *ars cantus mensurabilis* ein.

Von dem sehr umfangreichen Werk *Speculum musicae* des Johannes de Muris**) hat Coussemaker Sc. II. S. 193—432 nur das sechste und siebente Buch aufgenommen. Das siebente Buch handelt zwar grösstentheils vom Discantus, bringt uns aber dennoch keine Eintheilung der Intervalle, obgleich es im Uebrigen viele vortreffliche Bemerkungen, namentlich in Bezug auf den Gebrauch der Quarte und Quinte enthält und hier der Ursprung der Regel zu suchen ist, warum die Quarte in der Folge nur die Behandlung einer Dissonanz in der mehrstimmigen Praxis erfahren hat. Von grosser Wichtigkeit für unseren Gegenstand dürfte dagegen das vierte Buch sein, aus dessen in der Vorrede von Coussemaker mitgetheilten Ueberschriften wir ersehen, dass es fast ausschliesslich über die consonirenden und dissonirenden Eigenschaften der Intervalle handelt, so z. B. vom 11. Cap. an: *Quid sit concordia et quid discordia.* — Cap. 32: *Consonantiae distinctio.* —

*) *Superfluitas consonantiae*: Das Wort ist hier in unserem Sinne gebraucht: *Sexta duriorum in semiditonum, quod ideo bonae consonantiae in diapente in diapason, vel in diapente vel [illegible] et [illegible] cum diapente, quod est sexta ante diapason.*

**) Johannes de Muris gehört mit seinen Werken schon dem vierzehnten Jahrhundert an. Er lehrte in Paris und wurde seiner bedeutenden philosophischen, mathematischen und musikalischen Kenntnisse wegen *magister* Doctor der Sorbonne genannt.

33. *Concordiae perfectae duae.* — 34. *Quae sit perfectior concordia & quibus competat consonantiis.* — 35. *Quae sit perfectissima concordia & quibus aptetur consonantiis.* — 36. *Concordia media quae sit & quibus sunt consonantiis* etc. etc. (Vergl. Coussem. Sc. II, S. XXI.) Dieses vierte Buch würde uns sicherlich manchen wichtigen Aufschluss über die musikalischen Theorien des dreizehnten Jahrhunderts geben und namentlich den bezeigten Gegenstand ins Klare bringen können.

Zum Schluss meiner Abhandlung komme ich noch einmal auf Franco von Cöln zurück, indem ich hier sein kleines *Compendium discantus* in getreuer deutscher Uebersetzung mittheile. Wir sehen hier in Bezug auf die Eintheilung der Intervalle eine Uebereinstimmung mit dem Anonymus II, nach welchem die grosse Sexte eine consonirt, die kleine jedoch dissonirt. Aus dieser auffallenden Abweichung von der Lehre, wie sie die *ars cantus mensurabilis* giebt, möchte ich den Schluss ziehen, dass das *Compendium discantus* fälschlich dem Kölner Franco zugeschrieben wird trotz seines Anfanges »*Ego Franco de Colonia*«. Denn keine der bekannten Handschriften der *ars cantus mensurabilis* bringt die Intervallenlehre in dieser Gestalt; im Gegentheil, sie stimmen in der Eintheilung der Consonanzen und welche Intervalle überhaupt zu diesen zu rechnen sind, alle vollkommen überein, und nur bei der Eintheilung der Dissonanzen finden sich Abweichungen, von denen ich aber glaube nachgewiesen zu haben, dass sie in Folge von Schreibfehlern entstanden sind.

Compendium discantus Magistri Franconis *)

»Cap. 1 enthält nach einigen vorausgeschickten Bemerkungen über die Consonanzen und Dissonanzen fünf Regeln für den Discantus, wenn der Tenor aufwärts steigt.**)

»Ich, Franco von Cöln, habe diesen kurzgedrängten »Tractat über den Discantus, wie er unten folgt, zusammengestellt, indem ich wünsche, der Jugend dadurch »einen nützlichen Dienst zu erweisen. Zuerst ist aber zu »merken, dass es dreizehn Arten von Consonanzen und »Dissonanzen im diatonischen Geschlechte der Musik giebt, »diese sind: Der Einklang, der ganze Ton, der halbe Ton, »die grosse Terz, die kleine Terz, der Tritonus, die Quarte, »die Quinte, die grosse Sexte, die kleine Sexte, die grosse »Septime, die kleine Septime und die Octave.

»Sieben Dissonanzen (*dissonantiae purae*) giebt es »sechs,***) diese sind: der halbe Ton, der ganze Ton, der »Tritonus, die kleine Sexte, die grosse Septime und die »kleine Septime. — Von den Consonanzen sind drei es »und für sich vollkommene Consonanzen, diese sind: der »Einklang, die Octave und die Quinte. — Drei Consonanzen giebt es unter Umständen, diese sind: die kleine »Terz und die grosse Terz, beide durch die Verbindung »mit dem Einklange oder der Quinte (d. h. wenn ein Einklang oder eine Quinte darauf folgt) und die grosse Sexte »durch die Verbindung mit der Octave. Eine Consonanz »giebt es aber, die vollkommen ist und dennoch ein Accidens haben muss.*)

»Regel 1. Wenn der Tenor den Einklang hat [d. h. »zweimal denselben Ton singt], und man befindet sich [im »Discant] auf der Octave über demselben, so steige man »drei Schritte [d. h. eine Quarte] abwärts und mache die »Quinte zum Tenor [z. Beispiel a]. Wenn man sich auf der »Quinte befindet, so gehe man drei Schritte [d. h. eine »Quarte] aufwärts und mache die Octave [Beispiel b]; oder »gehe vier Schritte [d. h. eine Quinte] abwärts und mache »den Einklang mit dem Tenor [c]; und wenn man sich mit »dem Tenor im Einklang befindet, so steige man vier »Schritte [d. h. eine Quinte] aufwärts und mache die Quinte »über dem Tenor [d]; oder man steige vier Schritte [d. h. »eine Quarte] abwärts und mache die Quinte unter demselben [e], wie das Beispiel **) zeigt.

Discantus

Tenor ***)

»Regel 2. Wenn der Tenor einen Schritt aufwärts singt »und man befindet sich in der Octave über demselben, so »steige man eine Terz abwärts und mache die Quinte [a], »und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige »man eine Quarte abwärts und mache den Einklang mit »dem Tenor [b], und wenn man sich mit dem Tenor im »Einklange befindet, so steige man eine Quarte abwärts »und mache die Quarte unter demselben [c], wie das Beispiel zeigt.

»Regel 3. Wenn der Tenor eine Terz aufwärts singt »und man befindet sich auf der Octave, so steige man einen »Schritt abwärts und mache die Quarte zu demselben [a], »und wenn man sich auf der Quinte befindet, so steige man

---

*) Text bei Coussemaker Sc. I. S. 154—156.

**) In diesem Schriftchen sind die Ausdrücke Consonanz und Dissonanz immer im modernen Sinne gebraucht; die Ueberschrift lautet: *Capitulum primum praemissis consonantiis & dissonantiis continet quinque regulas ascendendi in discantu*. Die von mir gegebene Uebersetzung ist allerdings nicht wörtlich, doch dürfte der Sinn der Stelle, wie der Verlauf des Kap. lehrt, kein anderer sein. Wörtlich müsste es heissen: »Regeln für das Aufsteigen im Discant.« Der Verfasser will jedoch angeben, wie der Discant sich einem aufwärtssteigenden Tenor gegenüber zu verhalten hat. Da die Gegenbewegung die bevorzugte ist, so hat der Discantus meistens sogar abwärts zu steigen.

***) Kap. 8 ist die Zahl der Dissonanzen nur auf fünf angegeben.

*) *Tres sunt* [*consonantiae*] *per accidens scilicet semiditonus, ditonus in ordine diapente vel unisonum, tonus cum diapente in ordine diapason; una est perfecta et non per accidens.* Der letzte Satz ist unverständlich und muss wahrscheinlich heissen: *una est perfecta & tamen per accidens*, und dieses Intervall würde dann die Quarte sein, deren Nennung merkwürdigerweise bei den vollkommenen Consonanzen fehlt, auch in den folgenden Regeln keine Anwendung findet. Der Verfasser würde dies Intervall demnach eine *Consonantia perfecta* nennen wegen des einfachen Zahlenverhältnisses, aber dennoch nicht *per se*, sondern *per accidens*, weil sie schon damals in der Praxis als Dissonanz behandelt zu werden anfing.

**) Die Notenbeispiele sind von mir ergänzt; statt derselben bringt die Handschrift ein grosses Liniensystem. Nach Regel 1 stehen vier fünf- und vierlinige Systeme überschrieben: *Quadruplum, Triplum, Discantus, Motetus*. Die folgenden Liniensysteme haben meist keine Ueberschriften.

***) In diesem wie in allen folgenden Notenbeispielen habe ich dem *Tenor* das untere Liniensystem, dem *Discantus* das obere gegeben.

»eine Terz abwärts und mache den Einklang mit dem Tenor [b]; und wenn man sich mit dem Tenor im Einklang »befindet, so steige man eine Terz abwärts und mache die »Quinte unter demselben [c], wie das Beispiel zeigt.

»Regel 4. Wenn der Tenor eine Quarte aufwärts steigt »und man befindet sich über demselben in der Octave, so »bleibe man auf dem Tone liegen und mache dadurch die »Quinte [a]; und wenn man sich auf der Quinte befindet, »so gehe man einen Schritt abwärts und mache den Ein»klang mit dem Tenor [b]; und wenn man sich mit dem »Tenor im Einklang befindet, so gehe man einen Schritt »abwärts und mache die Quinte unter demselben [c], wie »das Beispiel zeigt.

»Regel 5. Wenn der Tenor eine Quinte aufwärts steigt »und man befindet sich auf der Octave über ihm, so gehe »man einen Schritt abwärts und mache die Quinte [a]; »oder steige eine Quarte abwärts und mache den Einklang »[b], wie das Beispiel zeigt.

»Das zweite Kapitel enthält vier Regeln für den »Discantus, wenn der Tenor abwärts steigt. — Regel 1.*) »Wenn der Tenor einen Schritt abwärts steigt und man be»findet sich auf der Quinte unter ihm, so steige man eine »Quarte aufwärts und mache den Einklang [a]; und wenn »man sich mit dem Tenor im Einklang befindet, so steige »man eine Quarte aufwärts und mache die Quinte über »ihm [b]; und wenn man sich auf der Quinte über ihm »befindet, so steige man eine Terz aufwärts und mache die »Octave [c], wie das Beispiel zeigt.

»Regel 2. Wenn der Tenor eine Terz abwärts steigt »und man befindet sich auf der Quinte unter ihm, so steige »man eine Terz aufwärts, damit man den Einklang mit »demselben bekommt [a]; und wenn man sich mit dem »Tenor im Einklange befindet, so steige man eine Terz »aufwärts und mache die Quinte [b]; und wenn man sich »auf der Quinte befindet, so steige man einen Schritt auf»wärts und mache die Octave zum Tenor [c], wie das Bei»spiel zeigt.

»Regel 3. Wenn der Tenor eine Quarte abwärts steigt »und man befindet sich eine Quinte unter demselben, so »steige man einen Schritt aufwärts und mache den Ein»klang [a]; wenn man sich mit dem Tenor im Einklange »befindet, so gehe man einen Schritt in die Höhe und »mache die Quinte zum Tenor [b]; und wenn man sich auf »der Quinte befindet, so steige man denselben Ton noch »einmal und mache die Octave zum Tenor [c], wie das »Beispiel zeigt.

»Regel 4.*) Wenn der Tenor eine Quinte abwärts »steigt und man befindet sich auf der tieferen Octave, so »steige man eine Quarte aufwärts und mache den Einklang »mit dem Tenor [a]; befindet man sich aber auf der nie»deren Quinte, so behalte man denselben Ton und mache »den Einklang [b], oder steige eine Quinte aufwärts und »mache die Quinte [c]; befindet man sich im Einklange »mit dem Tenor, so steige man denselben Ton noch ein»mal und mache die Quinte [d], oder steige eine Quarte »aufwärts und mache die Octave; und wenn man sich auf »der Quinte über dem Tenor befindet, so steige man eine »Stufe abwärts und mache die Octave [f], wie das Bei»spiel zeigt.

»Das dritte Kapitel bringt noch einige allgemeine »Regeln, nach denen der Discantus sich stets richten »möge. — In dem Vorhergehenden ist gezeigt worden, »dass ein jeder, der gut discantiren will, sich zunächst »auf eine der vollkommenen Consonanzen dem Tenor »gegenüber befinden müsse. Offenbar treten nun aber so»wohl die kleine als auch die grosse Terz dazwischen »[illegible], wenn darauf in angemessener Weise der Ein-

*) Der Text dieses Satzes enthält einige nicht richtig angegebene Intervalle: *Regula prima. Ad discensum unius existens in diapente infra, ascende quartam* [es muss heissen *tres* oder *quartam*] *et fac unisonum cum tenore* [a]; *et existens in unisono cum tenore ascende quartam* [muss ebenfalls *tres* oder *quartam* heissen] *et fac diapente* [b]; *et existens in diapente ascende tres* [d. i. richtig] *et fac diapason* [c], wie das Beispiel zeigt.

*) Dieser Satz ist im Text gänzlich corrumpirt, indem fast alle Intervalle falsch angegeben sind. Ich setze ihn daher mit meinen Conjecturen hierher: *Regula quarta. Ad descensum quinque existens in diapason infra, ascende quinque* [muss heissen *tres* = *quartam*] *et fac unisonum cum tenore* [a]; *et existens in diapente infra fac unisonum* [b]; *vel ascende quinque* [muss heissen *quatuor* = *quintam*] *et fac diapente* [c]; *et existens in unisono cum tenore fac unisonum* [nach unisonum fehlt hier: man muss denselben Ton noch einmal, besser würde daher stehen: *et fac diapente*] [d]; *vel ascende quinque* [muss heissen *tres* = *quartam*] *et fac diapason* [e]; *et existens in diapente supra descende* [muss heissen *descende*] *unam et fac diapason* [f], wie es das Notenbeispiel zeigt.

klang oder die Quinte folgen kann, und auch die grosse Sexte soll man nicht gebrauchen, wenn sie nicht in schicklicher Weise von der Octave begleitet wird (d. h. wenn ihr nicht eine Octave folgen kann). — Es ist daher zu beachten, dass, wenn der Tenor aufwärts steigt, der Discantus herabsteigen muss und umgekehrt, indem so immer die besseren und gebräuchlicheren Consonanzen zusammentreffen und Longen, Breven und Semibreven erreicht. Doch kann man bisweilen auch mit dem Tenor zugleich auf- und abwärtssteigen in Rücksicht auf die Schönheit und den Schmuck des Gesanges, indem man an passenden Stellen die fünf Dissonanzen einmischt, jedoch auf dem vollen Takt stets eine gute Consonanz festhält*). — Auch muss der Discantus sowohl die Töne des Tenors, als auch die des Discantus fest im Kopfe haben, damit er im Stande sei, ohne sich zu irren, unter und über dem Tenor zu discantiren. — Und wenn er durch die rechte Musik die brauchbaren Consonanzen nicht haben kann, so ersinne er eine falsche nach Belieben**). — Und man merke also, dass, wenn man über die Octave hinaufsteigen will, man sich einbilden muss, man wäre mit dem Tenor im Einklange und man discantire auf dieselbe Weise, als wenn man unten (d. h. eine Octave tiefer) über dem Tenor discantirte, weil kein anderer Unterschied besteht als in der grösseren Höhe. Und ein solches Hinaufsteigen (in höhere Octaven) ist vielfältig bis in's Unendliche.

»Hier endet Meister Franco's Compendium.«

*) Dieselbe Regel haben wir mit ziemlich denselben Worten bereits in der *ars cantus mensurabilis* bereits gelesen, nach der wird der volle Takt oder die gute Taktzeit *principium perfectionis* genannt.

**) *Et quando per rectam musicam consonantias habere non poterit, falsam fingat*, d. h. Wenn der discantirende Sänger das gewünschte Intervall in der diatonischen Tonleiter nicht findet, so soll er dasselbe mit Hülfe von Kreuzen (#) oder Been (b) herstellen.

(Schluss folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXV.

(Eine Stelle in der Sonate Op. 109.) Das Variationen-Thema in der Sonate in E-dur Op. 109 enthält im sechsten Takt einige verzierende Noten, bei denen man, wenn man von inneren Gründen absieht, in Zweifel sein kann, wie sich Beethoven die Ausführung gedacht hat und ob sie zwischen dem zweiten und dritten Takttheil oder erst mit dem Eintritt des dritten Viertels gespielt werden sollen. Es lässt sich eine Entscheidung vorlegen, die deutlichen Aufschluss giebt.

In einem Skizzenbuch, welches unter anderen Entwürfen auch Arbeiten zum zweiten und dritten Satz der Sonate enthält, kommt das Variationen-Thema zuerst in etwas anderer Gestalt und ohne jene verzierenden Noten vor. Später hat dann Beethoven genau über dem dritten Viertel des sechsten Taktes eine Verzierung dieses Takttheils in ordentlichen Noten angebracht, so dass der erste Theil des Themas ungefähr so aussieht:

Con molto sentimento ed espressione.

die kleingestochenen Noten sind etwas undeutlich geschrieben, so dass man sie auch so … oder so … oder vielleicht noch anders lesen kann. Jedenfalls lässt ihre Stellung und Schreibweise keinen Zweifel übrig, dass sie nur auf das dritte Taktviertel zu beziehen und mit dem Eintritt desselben auszuführen sind. Den fünften Takt hat Beethoven später mit Bleistift so geändert:

XXVI.

(Eine gefälschte Stelle in den Variationen Op. 120.) Die Variationen über Diabelli's Walzer erschienen im Juni 1823 bei »Cappi und Diabelli« in Wien. Ungefähr ein Jahr später änderte die Verlagshandlung ihre Firma und es erhielten die ferner gedruckten Exemplare die Firma »A. Diabelli & Comp.« In sehr vielen Exemplaren nun, welche mit dieser neuen Firma ausgegeben wurden, zählt der erste Theil der vierten Variation 14 Takte, während derselbe Theil in den mit der Firma »Cappi u. Diabelli« versehenen älteren Exemplaren nur aus 13 Takten besteht. Der hier fehlende und dort stehende sechste Takt lautet:

Dieser Takt, welcher also später eingeschoben wurde, fehlt auch im Original-Manuscript. Es fragt sich nun, wer hat den Takt eingeschoben? Kann nicht Beethoven, der, wie wir aus dem Briefwechsel mit Diabelli wissen, die Original-Ausgabe selbst corrigirt hat, nachträglich eine Aenderung vorgenommen haben? Ein glücklicherweise eingetretener Umstand hat über letzteren Punkt Gewissheit verschafft. Es hat sich ein mit der Firma »A. Diabelli & Comp.« versehenes Exemplar vorgefunden, in welchem jener Takt nicht steht, und nach Untersuchung des dazu benutzten Papieres hat sich herausgestellt, dass dasselbe nicht vor dem Jahre 1835 aus der Papierfabrik genommen sein kann. Die Aenderung wurde also erst nach dem Jahre 1835 vorgenommen. Das ist aber eine so lange Zeit nach Beethoven's Tode, als dass man annehmen könnte, die Aenderung sei vom Componisten ausgegangen. Man wird ihren Urheber vielmehr anderwärts und näher zu suchen haben. Wenn man nun weiss, wie Anton Diabelli, der Mitbesitzer der genannten Verlagshandlung und selbst Componist, Werke von *Franz Schubert* geändert und in welch unverantwortlicher Weise er sie mit Kürzungen und Zusätzen zum Stich gegeben hat, so kann man gar nicht zweifeln, dass er auch fähig war, in eine Composition Beethoven's eine vermeintliche Verbesserung vorzunehmen, zumal wenn der Composition, wie es hier der Fall ist, ein Thema von ihm zu Grunde liegt. Offenbar hat Beethoven auch dem ersten Theil der Variation eine ungerade Anzahl von Takten gegeben. Wir erklären uns diese Ungleichheit durch Zusammenziehung zweier Takte in einen. Dass man aber solche Zusammenziehung sich nicht da, wo in der Diabelli'schen Ausgabe die Aenderung vorgenommen ist, sondern

zwei Takte früher zu denken hat, mag folgender Auszug aus einem Skizzenbuch beweisen, wo der erste Theil in einer regelmässigen Bildung von 64 Takten vorkommt:

u. s. w.

In der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe hat die Stelle ihre ursprüngliche und echte Lesart wiedererhalten.

XXVII

(Der vierte Satz des Quartetts Op. 130.) Es ist sehr wahrscheinlich, dass der *«Alla danza tedesca»* überschriebene Satz des grossen Quartetts in B-dur ursprünglich in anderer Tonart dem Quartett in A-moll Op. 132 angehören sollte. In einem kleinen Skizzenheft nämlich, welches in eine Zeit fällt, wo das Quartett in B-dur noch nicht in Angriff genommen war und welches auf den ersten Seiten Arbeiten zum dritten Satz des Quartetts in A-moll enthält, kommt gleich nach diesen Arbeiten ein in A-dur stehender und auf den genannten Satz zu beziehender Entwurf vor, welcher so beginnt:

Allegro.

u. s. w.

Schindler, welcher in seiner Biographie Beethoven's (3. Aufl. II, 216) eine übereinstimmende Ansicht ausspricht, scheint den in A-dur angeführten Satz besessen zu haben.

XXVIII

(Beethoven's letzte Composition.) Drei verschiedene Compositionen Beethoven's werden als die letzten bezeichnet. Zuerst ist zu nennen ein kleines Stück für Pianoforte in B-dur (vergl. Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's 2. Auflage S. 152), welches im Jahre 1840 mit der Ueberschrift *«Dernière pensée musicale»* bei Schlesinger in Berlin erschien. Beethoven schrieb es im August 1818 gleichzeitig mit dem Finale der Sonate Op. 106. Selbstverständlich kann es nicht als «letzter Gedanke» gelten. Anders verhält es sich mit dem Finale des Quartetts für Streichinstrumente in B-dur Op. 130. Es wurde fertig nach glaubwürdigen Angaben im November 1826, also ungefähr vier Monate vor Beethoven's Tode, und ist von den in ihrer Original-Gestalt bekannt gewordenen Compositionen der Entstehung nach die letzte. Nun erschien um 1838 bei A. Diabelli u. Comp. in Wien ein Stück in C-dur für Pianoforte zu zwei und vier Händen mit der Ueberschrift und Bemerkung (vergl. Thematisches Verzeichniss S. 162 u. 163): «Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke, aus dem Original-Manuscript im November 1826. Skizze des Quintetts, welches die Verlagshandlung A. Diabelli u. Comp. bei Beethoven bestellt und aus dessen Nachlasse käuflich mit Eigenthumsrecht an sich gebracht hat.» Das von der Verlagshandlung erstandene Manuscript ist im Licitations-Verzeichniss so angeführt: «Nr. 173. Bruchstück eines neuen Violinquintetts vom November 1826, letzte Arbeit des Compositeurs.» Seite 86 der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1838 wird u. a. über den Ankauf berichtet: «Der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum 24 bis 30 Takte im Entwurfe zu Papier gebracht sind.» Diese Angaben widersprechen sich in einem Punkte: denn nach einer Angabe soll das Stück ein Bruchstück, also bis zu einem gewissen Punkte ausgeführt, nach der andern aber nur im Entwurfe vorhanden gewesen sein. Darüber lässt sich jetzt nichts entscheiden, da das Original-Manuscript nicht vorhanden ist. Jedenfalls ist uns das Stück nicht in seiner ursprünglichen *Form* als Quintett-Satz,*) sondern nur in zwei Uebertragungen bekannt. Alle Angaben stimmen aber darin überein, dass das Stück im November 1826 geschrieben oder componirt wurde. Nun wurde das *Finale* des Quartetts in B-dur Op. 130 aber auch im November 1826 componirt. Man kann also fragen: welches von den beiden Stücken wurde zuletzt componirt? Antwort giebt uns ein Blatt, welches ursprünglich zur Partiturschrift des Finales des Quartetts in B-dur bestimmt war, dann aber von Beethoven zu anderen Arbeiten benutzt wurde. Die zum *Finale* gehörenden Stellen sind mit Tinte geschrieben; auf mehreren leer gebliebenen Zeilen finden sich mit Blei geschriebene Entwürfe zu jenem Quintettsatz in C-dur, von denen der erste so anfängt:

statt

u. s. w.

Es ist also der Quintettsatz in C-dur später geschrieben als der letzte Satz des Quartetts in B-dur. Auf dem nämlichen Blatte finden sich weiterhin Entwürfe zu einem anderen Satze, welcher wahrscheinlich auch zu jenem Quintett bestimmt war. Ein Entwurf lautet, so weit er leserlich und mittheilbar ist:

*) In den früher mitgetheilten Briefen an Diabelli ist von einem «Quintett» und von einem «Quintett für Flöte» die Rede.

Moderato.

[Notenbeispiel]

Dass Beethoven diesen Entwurf ausgeführt habe, ist nicht bekannt. Vielleicht ist er ... durch den Tod an der Ausführung verhindert worden.

Ein Passionsspiel aus Obergrund

In dem Herbst-Programm des k. k. Obergymnasiums in Troppau vom Jahre 1883 macht Professor Anton Sobe höchst interessante Mittheilungen über ein Passionsspiel, dessen Manuscript sich in Obergrund bei Zuckmantel vorgefunden, und das noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in letztgenanntem Städtchen gespielt wurde. Das ganze Stück, dem eine »Aria« anstatt eines Vorredes vorangeht, zerfällt in 14 Aufzüge, bei die beiden ersten, welche die Erschaffung des Menschen und den Sündenfall zum Gegenstand haben, folgt im dritten Auftritt der Rechtsstreit der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit vor Gottes Thron. Dann wird ein längeres Prolog die Leidensgeschichte Christi ihrem wesentlichen Inhalte nach angekündigt, worauf als nochmal ein Vorspiel das Austreiben der Wucherer aus dem Tempel durch Jesus vorführt. Die folgenden Auftritte sind dann mit Scene I—XI etc. (bis XI) überschrieben und werden alle durch einen kurzen speciellen Prolog eingeleitet. Abgedruckt ist in dem Programm ausser den Vorspielen auf der Text der ersten Scene, der Einsetzung des Sacraments ... Jesu Erlangen... die Fortsetzung, auf das folgende Programm verschoben, wird hoffentlich [illegible] ist uns aber noch nicht zugänglich geworden. Die Abfassung des Spieles fällt nach Vermuthung des Herausgebers in Anfang oder Mitte des 17. Jahrhunderts, doch scheinen ältere Elemente hineinbenutzt zu sein. Auch die Melodien zu sieben Gesängen oder Arien sich erhalten und finden sich in dem Programm mitgetheilt. Für uns scheinen weltliche Volkslieder benutzt zu sein; sie sind lebendig und ohne allen kirchlichen Kunst, vermögen auch nicht den Eindruck hohen Alters auf mich zu machen.

Zur Probe theile ich die Anfänge der beiden ersten Lieder mit:

I. Aria von Erschaffung der Welt.

[Notenbeispiel]

kommet, kommet [illegible] Christen, fromme Christen auch der Pfleh—

II. Aria am Ölberg.

[Notenbeispiel]

Wunder nach [illegible] Zeit — etc.

[illegible]

Das Passionsspiel in Oberammergau. In diesem Sommer wird das bekannte Passionsspiel in Oberammergau wieder zur Aufführung gelangen und ohne Zweifel abermals grosse Heerschaaren von Touristen anziehen. Es ist dem oben beschriebenen aus Obergrund gleichartig und auch gleichen Alters. Diese Spiele stammen [illegible] aus dem 17. Jahrhundert; die Musik zu dem Oberammergauer ist später hinzugefügt und rühren von dem ... Kunstübung der damaligen Zeit, das Jesuiten her, sollen [illegible] Jesuitenspiele genannt werden. Mit wenig solchen Namen wurde auch die »geistliche« Vorstellung der Dramatischen und der Erbauung, sowie das ... Geschick auf ganze Volksmassen zu wirken, am besten erklärt, denn ... das Jesuiten eigen ist ... was als ... des Religionslehre wie in ihren sonstigen Wissenschaften, in ihrer Baukunst, in der Musik und in ihren dramatischen Versuchen. Vieles findet sich bei ihnen im Keime vor, was eine spätere Zeit zur Reife gebracht hat. Das meiste davon ist vergessen. Die neuerdings bekannt gewordenen Unterhaltung der jesuitischen Passionsspiele aber werden nur Zeit [illegible] überschätzt. Das gilt auch von dem Oberammergauer Spiel, in welchem die Phantasie »gebildeter« Zuschauer schon merkwürdige Dinge entdeckt hat — was sich vielleicht daraus erklären mag, dass bei sammtlichen Touristen die Gedanken Ferien haben und die Phantasie allein die Herrschaft führt. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.** Seit meinem letzten Berichte sind von unseren Museumsconcerten das [illegible] verflossen. Ersteres brachte uns als Neuheit die Reformationssymphonie von Mendelssohn. Ein Mehr er ... Beethoven ... mit dem Recht, auch in schwächeren Werken gehört zu werden, als ein solches erschien uns allerdings diese Symphonie, die Erfindung darin scheint mir fast durchgängig [illegible] und bei Chore macht den Eindruck des Unmittelbaren. Frau Joachim sang eine Arie von Bach und »Das Prometheus der [illegible] von Bruch. Diese Scene ist wie geschaffen für die Stimme und Persönlichkeit der Frau Joachim. Nicht minder glücklich hatte sie Lieder von Schubert (Memnon) und Schumann (Schatzgräber) gewählt. Herr Hess aus Lübeck bewährte seinen Ruf in Beethoven's Concert in G und in Chopin's Allegro mit Orchester Op. 46. Den Schluss bildete die Ouvertüre zur Zauberflöte. — Der nächste Abend brachte im ersten Theil Beethoven's Symphonie in E, im zweiten »Des Rose Pilgerfahrt« von Schumann. Die Aufführung des letzteren, theilweise sehr schweren Werkes war im grossen Theile dem Cäcilienverein und für die Soli den Damen Thomas und Eppenheimer von hier und Hensmann aus Karlsruhe, ferner Herrn Brinn aus Kassel und Osterbach von hier anvertraut. Sie gelang, wenn nicht glänzend, doch genügend. Das Werk selbst erreicht die »Peri« nicht. Es fehlt ihm zwar nicht an Erfindung, und es haben so zu sagen an Details ... ist so überreich, aber gerade dies mag es sein, was ihm die frische Ursprünglichkeit raubt, selbst das Wo... besitzt jene Lebendigkeit nicht, welche ihm, mit geringeren Mitteln, ... gegeben haben würde. — Das [illegible] Concert begann mit einer Ouvertüre des Hofkapellmeisters G. Schmitt aus Schwerin unter dessen persönlicher Leitung. Das Werk zeichnete sich nach keiner Seite aus, dieses ... des von Herrn Sch... vorgetragene Rondo (mit Orchester) von seinem Vater, des berühmten Etudenverfassers, Compositum. Der Vortrag des letzteren Stückes war übrigens höchst brillant. Beethoven's Concert in G-moll haben wir doch schon feuriger und poetischer gehört, als es Hrn. Schmitt gelang. Die Gesänge des Abends hatte Frau Heuser aus Mannheim übernommen. Sie sang die Concert-Arie »Misera« und Schubert'sche Lieder. Dass sie [illegible] nicht zu bedauern. Übrigens dass [illegible] Der Glanzpunkt des Abends war Schumann's Symphonie in B, ein Werk das an Kraft und Leben jedenfalls von keinem neueren übertroffen wird, auch ... selbst von seiner Schwester in C-moll. — Die Orchesterstücke des nächsten Abends waren: Mendelssohn's Fingalshöhle, Cherubini's Anacreon-Ouvertüre, eine wahre Prachtleistung unseres Orchesters, und als Neuigkeit die ... Gade's Symphonie in F. Auch das Violoncell-Concert von Eckert, von Herrn W. Müller sehr wacker gespielt, erregte keine Sympathie, auch die ... nicht zu vergleichen ... Fräul. Marjahn aus ... zeigte sich als eine tüchtige, vielseitige Sängerin, sie wurde ... der deutschen und italienischen Oper wie dem Liede gerecht. — Die Ouverture zu Spohr's »Jessonda«, mit welcher der nächste Abend begann, kam unsere Zuhörer bei ... was mich [illegible] der schönsten Ouvertüren [illegible]. Frl. Stolle vom hiesigen Theater sang die grosse Arie aus der »Entführung«, ferner Variationen von Nicolai über Weber's »Schlaf, Herzenssöhnchen« und Lieder von Berg und Taubert. Sie zeigte schöne, kräftige Stimme und grosse Fertigkeit. Bekanntes Thema hoch ... wie nie so ... sie vorgeschrieben und bewies damit, was geschulter ... Athem leisten kann, für den anwesenden Aerzte und Physiologen jedenfalls sehr interessant. Frl. Mary Krebs aus Dresden spielte Schumann's Claviersconcert und Liszt's Don Juan-Phantasie. Ein Vergleich mit Frl. Erlander (siehe meinen letzten Bericht) lag hier so nahe. Frl. Krebs hatte mehr Gelegenheit ... Fertigkeit zu zeigen und zeigte diese auch in ... Grade. Dass die Spiel auch sonst noch das der Künstlerin ... habe, kann ich ... nicht angeben ... mag dem vielleicht daher kommen, weil ich Manches, was kaum ... durchdacht mit künstlerischer Freiheit ... bereits ... gemacht willkürliche halte. Der zweite Theil des Concerts bestand in Beethoven's Symphonie in D. — Den Schwerpunkt des nächsten Abends bildete die Symphonie von Haydn in D (Allegro $^3/_4$ mit Einleitung in Moll $^4/_4$), deren ... aus der zweiten Theil wiederholt werden musste. Die Aufführungsnummer war Gluck's »Orpheus und Eurydice« ... Geister-

[illegible]

(Eingesandt.) »Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen, mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern von F. W. Jähns, königl. Musik-Director in Berlin.« — [illegible]

[illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 30 März 1870 | Nr. 13. | V Jahrgang.

Inhalt: Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Ständchen. Cantate von Joh. Brahms). — Ueber die Aufführung von Handel's Trauerhymne. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Ueber die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten.

Von H. Bellermann.

(Schluss.)

Es folgt jetzt zur bequemeren Vergleichung eine Uebersichtstabelle der verschiedenen Eintheilungen der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen. Wir haben auf derselben die Eintheilung nach der ars cantus mensurabilis als der ältesten und wohl Ältesten der hier gegebenen die erste Stelle eingeräumt.

	1 Ars cantus mensurabilis Franconis de Colonia	2 Verdorbene Lesart der ars cant. mens. Anonymus I.	3 Johannes de Garlandia	4 Anonymus II	5 Franconis compendium discantus
Consonanzen. vollkommene	Einklang Octave	wie 1	wie 1	wie 1	Consonantiae per se Einklang Quinte Octave
Consonanzen. mittlere	Quarte Quinte	wie 1	wie 1	wie 1	
Consonanzen. unvollkommene	kleine Terz grosse Terz	wie 1	wie 1	kleine Terz grosse Terz grosse Sexte	Consonantiae per accidens kleine Terz grosse Terz Quarte (NB.) grosse Sexte.
Dissonanzen. unvollkommene	kleine Sexte grosse Sexte	ganzer Ton grosse Sexte kleine Septime	grosse Sexte kleine Septime	Dissonantiae. Dissonantiae purae. ohne Eintheilung: halber Ton ganzer Ton Tritonus kleine Sexte kleine Septime grosse Septime	
Dissonanzen. mittlere			ganzer Ton kleine Sexte		
Dissonanzen. vollkommene	halber Ton ganzer Ton Tritonus kleine Septime grosse Septime	halber Ton Tritonus kleine Sexte grosse Septime	halber Ton ganzer Ton Tritonus grosse Septime		

Wenden wir unsere Blicke noch einmal zu dem behandelten Gegenstand zurück, so sehen wir, dass die mittelalterlichen Musiker in zwei dem Principe nach verschiedene Klassen zerfallen. Die einen, zu deren Spitze Franco von Cöln steht, geben in ihrer Lehre allein acustischen Rücksichten Raum und lassen mit Recht die veralteten Zahlenverhältnisse unbeachtet. Die anderen dagegen, wie Johannes de Garlandia, versuchen es, jene Zahlenverhält-

piste zu Grunde zu legen, sie können aber zu keinem irgendwie befriedigenden Resultat kommen, weil sie die Praxis der Kunst nicht gänzlich ausser Acht lassen dürfen und sich (also gegen den Sinn der Zahlen) genöthigt sehen, die Terzen secundum quidem zu den Consonanzen zu rechnen, obgleich nach der alten pythagorischen Zahlenlehre unzweifelhaft die grosse Terz 64 : 81 und die kleine Terz 27 : 32 viel complicirtere und somit dissonirendere Verhältnisse bilden als der ganze Ton 8 : 9. Diese Collision zwischen Praxis und Theorie fand erst mit der Annahme der Verhältnisse 4 : 5 : 6 (d. h. mit zu Grunde Legung des Dreiklanges) für alle consonirenden Intervalle im sechzehnten Jahrhundert durch Zarlino ihre Lösung. Dass bei [illegible] nach dem Gehöre urtheilenden Musikern kleine Abweichungen stattfinden, dass z. B. einige die grosse Sexte auch zu den Consonanzen, andere zu den Dissonanzen rechneten, ist unwesentlich.

Im vierzehnten Jahrhundert sehen wir häufig schon die Eintheilung der Intervalle, wie sie im sechzehnten und später Geltung hatte. Der jüngere Johannes de Garlandia giebt (Coussem. Sc. III. S. 12) folgende Erklärung. Fünf Intervalle*) sind vollkommene Consonanzen, nämlich: der Einklang, die Quinte, die Octave (b. [illegible] die Duodecime und die Doppeloctave); sie werden vollkommene genannt, weil sie vollkommen und vollständig für das Gehör [illegible] einstimmen. Man kann ein [illegible] der [illegible] anfangen und [illegible], und [illegible] dürfen zwei derselben [illegible] aufeinander folgen, weder zwei Einklänge, noch zwei Quinten, noch zwei Octaven u. s. w. — Die unvollkommenen Consonanzen sind vier, die Terz (d. h. die grosse und die kleine Terz), die Sexte (d. h. die grosse und die kleine Sexte) neben der Decime und der Terzdecime. Diese kann man auch [illegible] auf- und abwärts [illegible] nach einander gebrauchen. — Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, aber auch die Quarte; des Verfassers hat dieselbe aber nicht namentlich aufgezählt.

Ausführlicher behandelt Philippus von Vitry**) in seiner Ars nova (Coussem. Sc. III. S. 27) diesen Gegenstand. In der Eintheilung der Consonanzen stimmt er mit dem oben genannten jüngeren Johannes de Garlandia überein; er nennt uns aber folgende sechs Intervalle als Dissonanzen: den halben Ton, den ganzen Ton, die Quarte, den Tritonus, die kleine Septime und die grosse Septime. Dies ist also ganz die spätere Intervallenlehre, wie sie alle guten Vocalcomponisten im strengen A capella-Satze angewendet haben und welche wie noch heut unsere [illegible] Studien im Contrapunkte (vergl. Fux, gradus ad parnassum, Wien 1725. — oder des Verfassers Contrapunkt. Berlin 1868) zu Grunde liegen müssen. Es dürfte daher das vierzehnte Jahrhundert als eines der wichtigsten für die Entwicklung unserer regelmässigen mehrstimmigen Musik anzusehen sein.

Johannes de Muris nennt bei Coussem. Sc. III. S. 306 sqq. discantu & consonantiis [illegible] übereinstimmend mit dem compendium discantus und dem [illegible] Einklang, Quinte und Octave als vollkommene Consonanzen, die beiden Terzen und die grosse Sexte als unvollkommene an. In dem von Coussemaker Sc. III. S. 68 herausgegebenen Werkchen ars discantus secundum Johannem de Muris (welches also möglicherweise nicht von ihm selbst herrührt) finden wir dagegen schon die moderne Eintheilung. Das Schriftchen beginnt mit dem Fehler, dass daselbst nur fünf Consonanzen aufgezählt werden, obgleich die Zahl derselben, nämlich sieben, richtig angegeben ist; diese sieben sind: der Einklang, die kleine Terz [die grosse Terz,] (die Quinte), die kleine Sexte, die grosse Sexte und die Octave. Die hier in Klammer [] gesetzten fehlen bei Coussemaker*), werden aber später bei der Besprechung genannt.

*) Bei Coussem. heisst der Text: *Interum autem specierum quaedam sunt perfectae, scilicet unisonus, [illegible] [quinta, [illegible]] octava, duodecima & quintadecima.* Die Terz und Sexte, welche er hier zu [illegible] [illegible] [illegible] Stellen [illegible] [illegible]. Dieselben werden weiter unten aufgezählt: *Quatuor autem alias sunt imperfectae, videlicet tertia, sexta, decima et decimatertia.*

**) Philippus von Vitry (lat. *Philippus de Vitriaco*), Bischof von Meaux, ist in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts geboren und lebte noch 1316.

*) Wir, wie an den anderen Citaten sehen wir, [illegible] im Allgemeinen der Text in den Coussemaker'schen Scriptores überliefert ist, so dürfen wir nicht alle solche Fehler [illegible] [illegible] zu berichtigen [illegible], so [illegible] [illegible] durch den [illegible] auch des [illegible] [illegible] Sammelwerkes [illegible]. Ich lasse es dahin gestellt, ob sie diese Fehler in den Manuscripten selbst [illegible] oder ob sie sich durch eine gewisse Flüchtigkeit des Herausgebers eingeschlichen haben. In unserem Falle wundert es mich, dass Coussemaker den Leser nicht auf diesen [illegible] aufmerksam gemacht hat.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Rinaldo, Cantate von Goethe für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von **Johannes Brahms**. Op. 50. Berlin, Simrock. (Partitur 7½ Thlr. Clavierauszug 4 Thlr.)

H. D. Im Tasso's befreitem *Jerusalem* wird der jüngere Rinaldo, welchen von der schönen Armida Zauberbanden umstrickt in [illegible] Selbstvergessenheit bei derselben verweilt, durch zwei an diesen Zweck abgesandte Ritter aus dem Christenheere dadurch befreit, dass man ihm einen Demantschild vorhalten, in welchem er sein eigenes Bild erblickt; von Scham und Zorn erfüllt, reisst er sein weichliches Gewand ab und folgt den Genossen. Armida eilt ihm nach und erhebt laute Klage; er aber bleibt kalt, redet ihr sogar verständig zu. Da geht ihre Klage in heftigen Zorn über, und als er dennoch ungerührt [illegible], lässt sie noch einmal ihre Zauberkünste spielen, in grausigem Sturm und Gewitter verschwinden Palast und alle Herrlichkeit.

Diese Episode hat Goethe mit einigen Aenderungen zum Gegenstande einer Cantate gemacht, der weder erzählend noch eigentlich dramatisch in einer Reihe stimmungsvoller Situationen und Stimmungen der Musik eine Grundlage bereiten will. Aus den zwei Rittern hat Goethe einen Chor von Rittern gemacht, die im Anfang sich zum Abfahrt und Ausführung des Werkes ermuntern. Wie sie ankommen, wie sie Rinaldo treffen und mit sich zum Strande führen, wird nicht ausgeführt. Rinaldo ist es der zuerst spricht; wir sehen ihn bereits schwanken in dem Gebote der Flucht und dem Schmerze der Trennung, die ihm schon hier unabweislich scheint. Noch lässt er sich dann in lebendigen Farben das vergangene Glück noch einmal vorgemalt, sprechen die Genossen die Absicht aus, die Wunde des Freundes zu heilen, und erst als sich die Erinnerung an Armida selbst des Seele Rinaldo's immer drängender bemächtigt, und ihn wieder völlig gefangen zu nehmen scheint, lassen sie ihn das eigene Bild in dem Spiegelschilde anschauen. Auch tiefer erschüttert, beschliesst er nunmehr sich zu fassen und zu tilgen, wenn ihn der Chor bemerkt, nach das Erscheinen der Armida kann ihn in diesem Entschlusse nicht mehr wankend machen, wiewohl sie die alte Gluth noch einmal in vollem
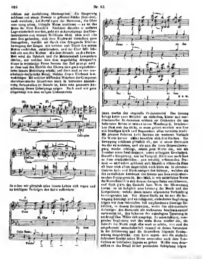
Macsse in ihm anfacht so dass es, nachdem er die Zerstörung noch mit angesehen nur mit der Wunde im Herzen scheidet. In einem Schlusschore sprechen dann alle Betheiligten noch einmal ihre Freude darüber aus, dass eine so verirrte Kraft dem Leben 2 [illegible] erhalten werden.

Die Veränderung, welche Goethe's Behandlung dieser Episode aus der ursprünglichen Gestalt erfahren hat, zeigt, lässt sich wohl nicht ohne Schwierigkeit auf ihre Idee und Absicht zurückführen. Sie tritt namentlich in dem Verhalten Rinaldo's nach dem Wiedererscheinen der Armide hervor, und man hat das erneuerte Heraustreten der Liebesglut schwächlich und poetisch tadelnswerth finden wollen (in dem Wiener Bericht über die Aufführung des »Rinaldo«, Allg. M. Ztg. 1869 Nr. 10), wie uns scheint aus Verkennung der Absicht, ja der Dichtung selbst. Goethe's [illegible] einen Dichtergeist, dessen Grösse in der Darstellung des menschlichen Herzens und seiner Kämpfe liegt, konnte eine Verzauberung und Entzauberung kaum andere Bedeutung, keine innere Wahrheit haben und er musste streben, was dort als Wirkung einer übernatürlichen und unfassbaren Kraft erscheint, zu menschlichem und still ohne Weisses zu erklären. Für den Rinaldo Tasso's ist die Möglichkeit einer Conflicts nicht vorhanden; seine Liebe, als Folge der Verzauberung, ist durch die Aufhebung des Zaubers völlig getilgt. Die wahre menschliche Liebe aber verschwindet durch kein Machtwort und auch nicht durch die eingreifende Verstand, wo deutliche Erkenntniss des eigenen Selbst ist es vorhanden, weil sicher der sie nicht ohne heftigen inneren Kampf; der Held bewährt sich als solcher, wenn er Sieger im Kampfe bleibt, ohne dass er dabei seine Natur zu verleugnen nöthig hätte. Ob es also tadelnswerth ist, dass nach dem erneuerten Anblicke des geliebten Gegenstandes das Gefühl noch einmal erwacht, wollen wir nicht entscheiden; dass es menschlich wahr ist, wird man nicht leugnen wollen, und ebensowenig aber, dass durch die Goethe'sche Behandlung ein ganz entschiedener Fortschritt über Tasso hinaus gegeben ist. Dies ist der Charakteristik in hohem Grade zu Gute gekommen; diese geht ab erst hier möglich geworden ist. Hier erst tritt uns Rinaldo als wahres volles Menschenbild, mit dem wir empfinden können, entgegen: ein glühend liebender Jüngling, von seinem Gefühle bis zur Leidenschaft durchdrungen, und dennoch, wenngleich mit tiefem Schmerze, dem Gebote der Pflicht folgend. Ihm zur Seite der Chor, nicht bloss von abgesandten Schergen, die den Abgefallenen, den Schwachen und Feigen zurückholen wollen, sondern von wahren und warmen Freunden, die vollkommen mit dem Leidenden fühlen, und dabei zwar mit Ernst, doch auch mit liebevoller Schonung denselben seinem Liebesbanden zu entreissen bemüht sind.

Dass durch diese Verlegung eines bei Tasso rein äusserlich behandelten Empfindens in das Innere des Herzens auch der Musik in ganz besonderem Grade vorgearbeitet war, bedarf weiter keines Beweises. Obgleich nur eine Composition hierdurch geradezu einladend, ist doch bisher das Gedicht von berufener Hand nicht componirt worden. In der That ist auch die Aufgabe keine leichte, sie erfordert die Gabe einer feinen Charakteristik, einer geistvollen Auffassung der Situation, die Gabe ferner, die schönen Goethe'schen Worte in ihrer Tiefe und Prägnanz zu erfassen und mit wirklicher Schöpferkraft ein stimmungsvolles Ganzes herzustellen, dem ebenbürtig zu nehmen dem Dichter zur Seite. Da alle diese Vorzüge Brahms in sich vereinigt, so ist die Wahl [illegible] eine glückliche zu nennen, an welcher manch ein Anderer gescheitert wäre.

Hinsichtlich der Charakteristik zeigt er sich ebensowohl als treuen Interpreten der Goethe'schen Absicht als auch, was sich hier sehr wohl damit verträgt, als selbstständig denkenden Künstler gezeigt. Zu charakterisiren sind der Held selbst und der Chor seiner Genossen. Nicht der kühle und abstracte Ritter Tasso's, sondern nur Goethe's menschlich warm empfindender Jüngling, der dem Tonsetzer als Gegenstand der Darstellung dienen konnte, er ist ganz der von lebendiger Liebe ergriffene Held, der aber ohne [illegible] mit schwerem Kampf und mit verwundetem Herzen, als die Pflicht ruft, den geliebten Gegenstand fahren lässt. Die hieraus hervorgehenden wechselnden Stimmungen der seligen Versenkung in das Gefühl, der leidenschaftlichen Aufwallung und Verzweiflung, der Entschlossenheit und Resignation hat Brahms treffend und mit lebendigen Farben wiederzugeben gewusst. Aber auch die Rolle des Chores ist, wie dies ebenfalls schon Goethe angedeutet hat, eine völlig andere als die eines der nur mechanisch an ihn gewordenen Auftrag erfüllt; er nimmt durchaus inneren Antheil an dem Seelenzustande des Helden, empfindet mit ihm die Schmerzliche desselben und ist sich seiner Pflicht bewusst, mit zarter Vorsicht das Unvermeidliche auszuführen und die geschlagene Wunde wieder zu heilen. Sehr schön und dabei mit den einfachsten Mitteln ist dies von Brahms wiedergegeben; so liegt über allen den Chorsätzen, welche die unmittelbare Ausführung der Aufgabe zum Gegenstande ihres Textes haben, ein milder, ruhiger, oft feierlicher Ton, der uns auch die Todesworte in verklärtem Glanze erscheinen lässt.

Von dem Lebendigen wird es wie am besten so sprechen, dass wir den Verlauf des Stückes in Kürze an uns vorüberführen. Die wenigen Verse, mit denen bei Goethe der aus der gesättigten Kämpfen in voller Rührigkeit und im Begriffe, zugen [illegible] ihren Meer zu fahren und Rinaldo wiederzuholen. Was die Worte nur andeuten, hat Brahms in einer grösseren Situation gestaltet, in welcher [illegible], man möchte sagen sprachlicher Weise das ganze Ereigniss vor unseren geistigen Augen, oder sagen wir besser vor unserem Gemüthe vorüberzieht und ein glücklich erfundenes, erst allmählich gestaltetes, markiges, alles mit sich fortreissendes Gebilde (*Allegro*, Es-dur ⁶/₄). Eine persönliche Charakteristik war es bis noch nicht an dieser Stelle, dafür ist aber der Ausdruck der Sturmes und dem durch diesen gewählten Colorit ein ganz ungemein glücklicher. Durch ein illegible Vorspiel werden wir gleich in dieselbe versetzt — nicht etwa durch eine tonmalerische Manier, sondern dadurch, dass die Motive und die Bewegung, welche später den Gesang begleiten, schon gleich in breiter Ausführung eingeführt werden. Zu eingehaltenen Horntönen erklingen nacheinander sehr energische Octavenfiguren und [illegible] in den Blasinstrumenten, gleichsam ferne rufende Signale, aus ihnen entwickelt sich sodann auch die Violinen in synkopirter Bewegung hervorgetretene und ein lang ausgesponnenes, gewaltig ansetzendes Thema, mit dem Ausdrucke eines anfangs edlen Rhinoceros [illegible] in die Ferne, welches dem Ganzen Bilde verschiedener Art verleiht. Nach einem kaum merklichen Abschlusse beginnt dasselbe von neuem in der tieferen Terz (*Ges*) und gestaltet sich am Schlusse durch Imitation des Schlusses aufsteigend in verschiedenen Instrumenten zu einer [illegible] und erhöhtes den Eindruck eines schwebenden Bewegung und Erwartung. Diese erscheint in einem noch höheren Grade der Spannung, wo es schaukelnd leeres Octavenschwanken, nachdem die früheren Motive verstummt sind, kurze Rufe und leise Paukenschläge erklingen. In stetem Aufschwunge entwickelt sich hierauf die Dominantharmonie von Es — es scheint das Ent-



schluss zur Ausführung übertragen: die Steigerung schliesst mit einem *Tremolo* in grösster Stärke (Ges-dur), nach welchem, bei Fortklingen der Harmonie, die Oboe eine innig sinne, bittende Weise anstimmt — es ist das Motiv der Bitte Rinaldo's. Nachdem dieselbe in anderer Lage wiederholt worden, geht sie in Accordgänge der Blasinstrumente von süssem Wohllaute über; aber noch ihe man Zeit gefunden, sich dem Eindrucke derselben ganz hinzugeben, werden sie durch eine drängende Triolenbewegung der Geigen, mit welcher sich Theile des ersten Motivs verbinden, unterbrochen, und der Chor fällt lebhaft ein mit den Worten: »Zu dem Strande, zu der Barke!« Man wird die Feinheit und die Meisterschaft bewundern dürfen, mit welcher hier dem ungeduldig drängenden Strom in mystischer Ferne bereits das Ziel gezeigt wird, so dass von dem Eintritt des Chores eine ganz eigenthümliche innere Motivirung erhält; und doch sind es nur musikalisch-technische Mittel, welche diesen Eindruck hervorbringen. Mit welcher treffenden Wahrheit der Componist charakteristische Situationen auch in kürzester Ausdehnung darzustellen im Stande ist, kann eine genauere Anschauung dieses Ueberganges zeigen. Noch sind wir ganz umgewingt von dem seligen Liebesmotiven

(man merke das originelle Paukenmotiv). Der Gesang bringt keine neue Melodie, an einfacher, klarer und ausdrucksvoller Declamation ertönen im Orchester die uns bekannten Motive in immer neuen Wendungen; beschreiben lässt sich das nicht, es muss gehört werden, wie hier mit freudiger Kraft und Begeisterung alles vorwärts treibt. Mit grosser Feinheit hebt Brahms im weiteren Verlaufe die Worte hervor: »Alles bewähre sich das Starke«. Die Bewegung schliesst plötzlich ab, um in neuer Harmonie wieder zu erstehen, und als nun die leere Octavenbewegung wieder erklingt, setzen jene Worte ein, wie als Resultat eines Nachdenkens, einer errungenen Gewissheit. Dieselbe Steigerung, wie im Vorspiel, führt uns nach fast zu dem erschütternden, nun mächtig erfassenden *Tremolo* — und sofort schliesst sich Rinaldo's rührende Bitte »O lasst mich einen Augenblick noch hier« an. In chromatischem Auf- und Niedersteigen der Stimme, welches als der natürlichste Ausdruck des Bittens uns hier recht überraschend entgegentritt. Man fühlt, in wie natürlicher Weise die Worte Rinaldo's sich dem vorhergehenden Satze anschliessen, und doch giebt das Gedicht kein Wort der Hinweisung hierzu; es ist lediglich eine Leistung der Musik und des Componisten, welche diesen inneren organischen Verbindung hervorgerufen hat. Von dieser Stelle an ist nun die Bewegung beendigt und in ruhigerer, einfacherer Begleitung folgen wir dem rührenden, tief empfundenen Gesange Rinaldo's, in dessen Declamation, worin das chromatische Aufsteigen der Harmonie als wirksames Ausdrucksmittel verwendet ist, der Schmerz der unterliegenden Trennung in ergreifender Weise sich ausprägt. Zu einer ruhigen, wogenden Begleitung tritt das erste Motiv wieder ein, als Rinaldo die Worte singt »Sie wart so schön«, wer sind ihr umgeborene unnachahmlich reizend ist dieses Versenken in die Erinnerung und die demselben folgende Enttäuschung ausgedrückt: man kann sagen, was die einfache Schönheit Goethe'scher Worte vermochte auch dem Tondichter so herrlichen Impuls zu geben. Wollte man demselben in das Detail seiner poetischen Schöpfung folgen

da sehen wir plötzlich alles innere Leben sich regen und zu kräftigem Verfolgen des Bahn auffordern

so könnte man manche feine Züge erwähnen, wie er das Motiv, welches das Treiben der Genossen begleitete, in die Trostlosigkeit Rinaldo's hineinklagen, wie es zu den Worten »Was hält mich noch« ein Schreckensruf im Orchester, wenn auch im Mollklange, die Melodie des [illegible] Der Chor verstummt zwar zu der Klage des Rinaldo, aber seine Anwesenheit und stille Einwirkung macht sich im Ganzen desselben geltend, und so vereinigt sich alles dies, ohne äusserliche Malerei zu sein, zu einem vollen, reichen Bilde der tief und schmerzlich erregten Seelenstimmung Rinaldo's.

Aus völliger Verzweiflung erhebt sich eine sanftmüthige, sehnsüchtige Weise (*As-dur, Poco Adagio* 3/4) in der Oboe, von den übrigen Blasinstrumenten reizend umspielt, zu welcher Rinaldo dann seine Arie anstimmt und in der die Rückerinnerung an das genossene Glück noch einmal in ganzer Fülle genossen [illegible]

Stel - le her der gold - nen Ta - ge

Pa - ra - die - se noch ein - mal

Bei dem durch und durch romantischen Charakter der bei erregten Stimmung, dem sollen ja gesättigten Colorit in dieser Arie ist doch die knappe und durchsichtige Form derselben als besonderer Vorzug zu rühmen. Einzelne Stellen, wie das »Liebes Herz, ja schlage, schlage« erinnern durch die Wärme des Ausdrucks an die schönsten Stellen der Magelonenromanzen. Diesem langsamen Satze folgt ein bewegterer (*Un poco Allegretto* 3/4), in welchem die Erinnerung lebhafter wird und ein Bild des vergangenen Glückes förmlich noch einmal aufgerollt wird. Die Hauptmelodie, vielleicht weniger eigenthümlich als manche der übrigen, deckt die Stimmung richtig und lebhaft; einzelne geistreiche Züge der Declamation (so der dreitaktige Rhythmus bei den Worten »Dieses Gartens weite Räume«) und des Ausdrucks, so z. B. das

Ro - sen an der Er - de blü - hen

treten hervor. Überall ein edles, wahres Empfinden in einer gewählten, dem Gewöhnlichen durchaus entrückten Sprache, und getragen von einer ganz reizenden Instrumentation, welche schon der genannte Wiener Berichterstatter als einen Hauptvorzug des Werkes hervorhob. Hätten wir hinsichtlich der harmonischen Behandlung ein Bedenken auszusprechen, so wäre es dies, dass uns Brahms das Mittel der raschen Transposition von Motiven in weiter entlegene Tonarten, welche er mit grossem Geschicke handhabt, ein wenig oft anzuwenden scheint; was an besondern hervortretenden Stellen ein wirksames Mittel des Ausdrucks wird, darf nicht zum bloss äusserer Schmuck werden. (Schluss folgt.)

Ueber die Aufführung von Händel's „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline“.

Die Bemerkungen S. 98 der vorigen Nummer hier fortsetzend, sei zunächst daran erinnert, dass es sich nicht nur um ein Werk von grösstem Kunstwerth handelt, sondern auch um ein solches, dessen allgemein zugängliche Natur, dessen Popularität aufs entschiedenste bezeugt ist. Noch heute gehört das »Funeral Anthem« in England zu den beliebtesten Werken von Händel, obwohl sich bei der Art und Einrichtung der jetzigen englischen Chorvereine wenig Gelegenheit bietet, es öffentlich aufzuführen, und obwohl die edle liebenswürdige Königin, zu deren Preise und Grablegung es geschrieben wurde, dort fast so vollständig in Vergessenheit gerathen ist, wie bei uns. Die Musik hat sich lediglich durch ihre eigenen Mittel erhalten. Einen anderen Beweis für die Popularität dieses Tonwerkes hat Deutschland geliefert. Hier ist demselben bekanntlich das Unglück widerfahren, denjenigen auserwählten Werken beigezählt zu werden, die durch Hiller, Schicht [illegible] wurden, bei welcher Gelegenheit unsere Trauerhymne sich in eine Passionsmusik verwandeln, betitelt »Empfindungen am Grabe Jesu«. Als solche ist sie lange Zeit jahraus jahrein besonders in Leipzig, wo Schicht sie ins Werk gesetzt hatte, producirt, und erinnere ich, dass zwei namhafte Lehrer des dortigen Conservatoriums nach dem Anhören derselben in dem Glauben, eine originale Composition von Händel vernommen zu haben, die Köpfe schüttelten und meinten, es sei denn doch ein Unterschied, ob Händel seine Passion mache oder Bach. Heute erscheint uns dieser Wandelspruch lächerlich, aber er bleibt doch ein drastisches Beispiel von den Folgen solcher Verballhornungen. Möge dieses nun sammt und sonders der Vergessenheit anheimfallen und nur so viel daraus gemerkt werden, dass die Aufführung eines solchen Werkes mit der sichern Hoffnung unternommen werden kann, dem Publikum ein Tonwerk vorzuführen, welches ihm abermals, und zwar nun in reinerer Gestalt, theuer werden und dauernd sich einprägen wird. Es handelt sich nur um die erste Einführung da, wo es gänzlich unbekannt ist. Welches möchte hier der beste Weg sein?

Bei der berühmten Gedächtnissfeier für Händel in der Westminster-Abtei 1784 wurden am ersten Tage (26. Mai) auch mehrere Stücke dieses Funeral Anthems gesungen. Hören wir hierüber den Festbeschreiber Burney: — »Nach all dem lärmenden Jubelgetöse des Te Deum, nach den mächtigen Schlägen der Pauke und den [illegible] der Trompeten und Posaunen in dem Todtenmarsch (aus Saul) war der schöne sanfte und wehmüthige Gesang dieses Anthems *When the ear heard her* — Wessen Ohr sie hörte, der pries sie selig — dem Ohre labend und erquickend. Contraste die grosse Quelle unseres musikalischen Vergnügens! Abwechslung ist zur Anspornung der Aufmerksamkeit so nothwendig, dass eine Musikaufführung, der es an Gegensätzen fehlt, niemals einer sichern Wirkung gewiss ist. Diese reizende Melodie ist [illegible]. Die folgenden Worte lauten: *She delivered the poor that cried* — Wer nach ihr um Hülfe rief. Die [illegible] Lied im [illegible] von Blasinstrumenten begleitet, thaten bei den Worten Grossmuth, Hilfe und Trost war in ihrem Mund eine herrliche Wirkung, im Anschlag des Contrastes mit der vollen Harmonie des übrigen Theils dieses schönen Chors. Die Schönheiten dieses Gesanges schicken sich für jedes Land und Zeitalter; kein Wechsel der Mode kann sie vertilgen oder bewirken, dass sie nicht von jedem, der Gefühl hat, tief sollten empfunden werden. Nun folgte der Chor *Their bodies are buried in peace* — Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh —; dieser vortreffliche Satz, voll feierlicher und ergreifender Harmonie, im Kirchenstil, fast ganz ohne Instrumente, ist eine

herrliche Einleitung zu der darauf folgenden erhebenden Melodie der Worte *But their name liveth evermore* — Noch ihr Name lebet ewiglich — einer der eigenthümlichsten und angenehmsten Chöre die ich kenne und mit einer Genauigkeit, Stärke und Lebhaftigkeit ausgeführt, die außerordentlich war. Jeder von den drei Sätzen dieses Begräbnissanthems scheint so lebhafte Empfindungen rege zu machen, dass manche der Anwesenden selbst bis zu Thränen gerührt wurden.« Dass Burney mit diesen Worten einem nicht allein der Gelegenheitsschrift recht fertigen Eindruck, sondern eine [illegible] Ueberzeugung entsprach, ersehen wir auch aus seiner Geschichte der Musik, in welcher er einige Jahre später (1789) offen gesteht, dass diesem Anthem an Ausdruck, Harmonie und angenehmer Wirkung seiner Meinung nach an der Spitze aller Händel'schen Werke stehe (History of music IV, 412.) Und Reinhardt, der es zur selben Zeit in London kennen lernte, hielt das Werk für so mannigfaltig, dass er sagen konnte: »das genaue Studium dieses einzigen Werks könnte ein fähiges Genie zum Componisten bilden« (Studien für Tonkünstler und Musikfreunde 1792, S. 38.) Beide hatten ihre hohe Meinung — was man nicht vergessen wolle — durch die Londoner Aufführungen sich gebildet oder doch befestigt.

Hierauf möchte ich zugleich die Frage nach dem besten Wege, die Trauerhymne unter uns wieder bekannt zu machen, beantwortet haben. Man gebe zuerst nicht das Ganze, auch nicht die Hälfte, auch nicht (wie unser Frankfurter Berichterstatter S. 98 vorschlägt) zwei getrennte Hälften, sondern einzelne Sätze, und zwar die bei der Gedächtnissfeier 1784 in London genommenen. Sie sind sämmtlich leicht zu executiren, mit Ausnahme des »She delivered the poor«, bei welchem die Discant-Soli ohne die Verwendung von Knabenstimmen schwerlich ihre volle Wirkung erreichen. Wo man solche nicht besitzt, thut man also wohl am besten, auch diesen Satz einstweilen wegzulassen.

Sind die hervorstechendsten einzelnen Sätze dem den Hörern bekannt und lieb geworden, so darf man getrost mit dem Ganzen vorgehen und wird dann eine Gesammtwirkung erzielen, die gleich auch eine wirkliche Theilnahme für die unbekannte, längst vergessene Königin erzeugt. Das ist der natürliche Lauf bei Werken der Kunst und ein Probestein ihrer Güte: das Kunstwerk erzeugt durch seine Macht die Theilnahme für den Gegenstand, nicht umgekehrt der Gegenstand die Theilnahme für das Kunstwerk. »Was ist ihm Hekuba, dass er um sie soll weinen?« sagt Shakespeare, und war lediglich das schöne Gedicht, welches den Schauspieler begeisterte. Wir sind allerdings heute in der Musik ziemlich weit abgeirrt von dieser allein kunstwürdigen Auffassung. Als die Bachgesellschaft vor einigen Jahren als Gbeistes Werk von Bach die Trauerode auf den Tod einer sächsischen Königin (1727) herausgab, deren Text von Gottsched herrührte, konnte es in der Vorrede dann wie folgt: »Es tritt nun die Frage an uns heran: können die Worte Gottscheds noch Theilnahme erwecken und erwärmen? Können wir nach 140 Jahren wohl ächte Trauerklagen für die fromme Königin Christiane Eberhardine ...?« Wir glauben diese und ähnliche Fragen mit einem entschiedenen Nein beantworten zu dürfen. Weder Interesse noch Theilnahme, werden freudige noch traurige Gefühle, kann man sich für Personen, von denen man also nichts weiss oder deren Andenken erloschen, in näher eingehende Mitleidenschaft ziehen. Hier ist also das Dichterwort: Was ist ihm Hekuba, dass er um sie soll' weinen? kurlastisch gesommen und codirt, in trockner Consequenz gar bloss ... und nicht würde es daran sein, als ein ... gemacht werden, solchen Gratulationscantaten und Trauerodeu für längst Verstorbene von Neuem abzwingen zu wollen. Aber ja nachdem! Es kommt lediglich darauf an, wie ihn weit der grosse Pindar im nichts

anderes und Goethe nennt jedes wahre Gedicht ein Gelegenheitsgedicht. Das Grossgebäude der Kunst muss sich nur hoch genug erheben, um als solches für ferne Zeiten sichtbar zu bleiben; alles andere findet sich dann ganz von selbst. Hüten wir uns, den reinen künstlerischen Sinn zu trüben! Solches ist aber in dem genannten Falle leider sehr bedenklich geschehen, wenn uns zugemuthet wird, statt der originalen Trauerode (einer der besten Formen, die Bach componirte) eine neue auf Chorklang gesp... Umdichtung auf den Tag aller Seelen anzuhören. Wenn dergleichen noch jetzt geschieht, und zwar unter gesellschaftlicher Autorität, auch nirgends ein Protest dagegen laut wird, die Gesangvereine vielmehr sogleich auf den Leim gehen, so haben wir eigentlich keine Ursache über Schubert, Mosel etc. zu spotten, denn was die Bachgesellschaft in diesem Falle gethan hat, ist ganz dasselbe. Leid thut mir nur — aus vorstehend ... Gründen —, dass ich wieder derjenige sein muss, welcher gegen ein solches Verfahren den Mahnruf erhebt. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. Sonnabend den 3. März veranstaltete Herr Reinhold ... in der St. Thomaskirche ein Vocal- und Instrumental-Concert, in welchem er unter anderen Stücken ein für Chor, Soloquartett und Orchester wohlangearbeitetes *Te Deum laudamus* von eigener Composition zur Aufführung brachte. Dasselbe bereitet uns mehreren Stellen Anregung im Chören und einem sehr wirkungsvollen Duett zwischen Alt und Tenor. Das Concert war insofern von einem ... Missgeschick heimgesucht, als unsere ausgezeichnete Altistin, Frau Professor Joachim, welche ihre Mitwirkung zugesagt hatte, ... Tage zuvor an einer heftigen Halsentzündung erkrankt ... gehindert war, und die ... Stelle ... der Concertgeber, Frl. Marie Succo, eintreten musste, welche zwar eine sehr fleissige Sängerin ist, auch ihre Aufgabe in jeder Beziehung mit Fleiss ... gewachsen war, aber dennoch ... Leistungen der Frau Joachim keinen Ersatz ... Orgelbegleitung ... den Vortrag einer Händel'schen Orgel-Concerte ... in Landsberg a. d. W. ... königlicher Musikdirector Herr Adolph ..., der Vater des Concertgebers ... welcher ... gewandter Organist ist, aber ... Technik und ... seine Schwächen ... Wir erwähnen dies nur, weil viele Zuhörer in dem Glauben befangen waren, dass Herr ... die Orgelpartie übernommen habe und in Folge dessen einige Zeitungen das Spiel in ... Weise beanstandet haben. ... Orgel-Virtuose ... Concertgeber auf seinem Instrumente gemacht ... Ein solcher ... Concertgeber mit seinem Instrumente zu Gunsten ... Beihilfe ... gemacht werden muss. D. Red.]

Berlin. (Aufführung des »Paulus« in der Singakademie. Vergleich zwischen Mendelssohn und Loewe.) Freitag den 16. März führte die Singakademie den Paulus von Mendelssohn auf. Die Aufführung war insofern von Interesse, als das erste Abonnement-Concert dieses Winters ebenfalls ein ... Werk ... Johann Huss von C. Loewe brachte, und der Vergleich dieser beiden Oratorien nahe liegt. Wir haben uns in Nr. 11 des vorigen Jahrganges ausführlich über das Loewe'sche Werk ausgesprochen und namentlich ... Schönheiten der musikalischen Gedanken ... Sangbare sowohl in den Chören als in den Sopranpartien ... Instrumentalbegleitung ... dagegen bedauert, dass Loewe durch die ... seiner Texte und einen entschiedenen Mangel an contrapunktischer Fertigkeit sich ... in zu engen Formen bewegt, wodurch seine Werke auf diesem Gebiete nicht die gebührende Würdigung und Anerkennung bei dem grösseren Publikum gefunden haben. Es fehlt den ... das wirk... ... welches die Hauptsache im Oratorium ist. — Bei Mendelssohn ist das Verhältniss anders: er hat dem Chore allerdings einen bedeutsamen Platz angewiesen, aber seine Chöre leiden an einer gewissen Unsangbarkeit und ... in der Vocalpartie, die er durch eine übertriebene starke, fast betäubende Instrumentation zu überdecken sucht. Da wo er sich in kleineren

ANZEIGER.

[90] **Vacanz einer Organistenstelle.**

Nachdem durch den Tod des Musikdirectors Anger die Organistendienst an der Hauptkirche St. Johannes zu Lüneburg erledigt ist, fordern wir Diejenigen, welche um die nämliche Stelle sich bewerben wollen, [illegible] bis zum 1 Mai d. J. sich bei uns zu melden.

Wir bemerken zugleich als Antwort auf verschiedene an uns ergangene Fragen, dass

1) an den Sonn- und Festtagen dreimal Gottesdienst in der Johanniskirche stattfindet,
2) ausser kleinen Accidenzien ein fester Jahresgehalt von 400 Thlr. [illegible] aber keine Dienstwohnung mit der Stelle verbunden ist,
3) Gelegenheit zu grösseren musikalischen Aufführungen und zu Nebenverdienst durch Ertheilung von Musik- und Gesangunterricht, sowie durch die Leitung eines Musikvereins in unserer Stadt [illegible],
4) wenn für die Reise des Bewerbers [illegible] Probespiels hier an Ort und Stelle von der Wahl [illegible] die Reise des Erwählten bei seiner späteren Übersiedelung [illegible],
5) eine Aufforderung [illegible] Wahl Gestellten zur Abhaltung eines Probespiels [illegible].

In unserm eigenen [illegible] Interesse der Herren Bewerber wünschen wir [illegible] Meldungen [illegible] und von dem Magistrat der Stadt Lüneburg bereits [illegible] Zeugnisse nicht blos rücksichtlich des Orgelspiels, sondern auch [illegible] musikalische Ausbildung [illegible] Thätigkeit im Clavier- und Gesangunterrichte, über [illegible] Kenntniss und Leitung von Musikvereinen beigefügt werden, da bei der Wahl auch letztere von grosser Bedeutung sind.

Lüneburg, den 11 März 1871.

Der Kirchenvorstand [illegible] der St. Johanniskirche.
Superintendent E. Schultz, Vorsitzender.

---

[91] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Mozart's Opern
in Partitur.

Neue kritisch revidirte Ausgabe von Jul. Rietz.

1) Idomeneo. Pr. 11 Thlr.
2) Entführung aus dem Serail. Pr. 7 Thlr.
3) Schauspieldirector. Pr. 3 Thlr.
4) Figaro's Hochzeit. Pr. 13 Thlr.

Unter der Presse:
Zauberflöte. Don Juan. Cosi fan tutte.

Vollständige Clavier-Auszüge
[illegible] Partiturausgabe [illegible] Octav [illegible]
Idomeneo 1½ Thlr. Entführung 1 Thlr. Schauspieldirector 15 Ngr.

Neue Clavierwerke
von
Stephen Heller.

		Thlr.	Ngr.
Op. 130.	Etudes, [illegible]	[illegible]	—
— 131.	Lieder	1	[illegible]
— 132.	Trois Morceaux. (Nr. 1 Ballade. Nr. 2 Canto. Nr. 3 Rêverie du Gondolier)	1	—
— 133.	Vienne-Rêveries	1	—
— 134.	[illegible]	1	[illegible]
— 135.	Kinderszenen	1	[illegible]
136.	[illegible] Etudes [illegible] d'Expression et de Rhythme. Cah. 1. II. à	1	[illegible]

J. S. Bach's Matthäus-Passion
für Pianoforte mit Beifügung des Textes [illegible] bearbeitet von
S. Bagge. Pr. 1 Thlr.

Diese Ausgabe [illegible] Genuss des Werkes am Claviere [illegible] bei [illegible] Proben und Aufführungen.

---

[94] **Nova-Sendung Nr. 1**
von Adolf Bosendorfer in Wien.

	Thlr.	Ngr.
Behr, François, Op. 244. La Fée des Roses. Valse élégante pour Piano	—	20
— Op. 245. Kaiser Franz Josef-Marsch für Piano	—	11¼
— Leicht beschwingt. Polka-Mazur für Piano	—	10
Hölzel, Gustav, Op. 111. Drei Lieder ohne Worte für Piano	—	21
— Op. 112. Salon-Tänze. Walzer für Piano	—	21
Koch, Jos., Edler von Langentreu, Op. 11. Das Jahrhundert in der Musik. [illegible] Chor für Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	23
— Op. 27. [illegible] Männer-Chor mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen	1	—
— Op. 12. [illegible] Chor für Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	[illegible]
— Op. 11. [illegible] Männer-Chor mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen	—	[illegible]
— Op. 14. [illegible] Polka für Männer-Chor mit Quartettbegleitung. Partitur und Stimmen	—	[illegible]
Krill, Carl, Op. 1. Drei Fantasiestücke für Piano	—	[illegible]
— Op. 3. [illegible] Tonbilder für Piano [illegible]	1	—
Löffler, Richard, Op. [illegible] Clavierstück	—	[illegible]
Lönnstamm, Franz, Op. 1. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Piano	—	[illegible]
Stadler, Herm., [illegible] über Motive aus R. Wagner's Oper: Die Meistersinger von Nürnberg, für Piano	—	[illegible]
— Dieselbe für Piano und Violine	—	22

---

[95] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.
Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
Übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 1[illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 2[illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug [illegible] Ngr. n. Chorstimmen à [illegible] Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à [illegible] Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dies die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. [illegible] Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 6. April 1870. **Nr. 14.** V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Rinaldo, Cantate von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirt von **Johannes Brahms**. Op. 50. Berlin, Simrock. (Partitur 7½ Thlr., Clavierauszug 4 Thlr.)

(Schluss.)

Noch ist das Nachspiel der Arie nicht ganz verklungen, als der Chor eintritt, womit in langsamer und ernster Weise (*Moderato* E-dur ⅘) die Genossen sich gegenseitig auffordern, ihre [illegible], den Freund zu retten und seine Wunde zu heilen. Gerade hier bemerken wir schon ganz jenen oben erwähnten Charakter des Gefühles, [illegible] Theilnahme mischt sich mit dem ernsten Gebote der Pflicht, und mit überraschender Wahrheit hat der Componist diesen Ton zu treffen gewusst. Sehr schön weiss er dann durch kurze Anrufe, denen das Orchester [illegible] nachklingend antwortet, zu [illegible] (ähnlich [illegible] Wunden) und in der [illegible] Wiederholung der Periode zeigt sich wieder, [illegible] andere Stellen, der künstlerische Takt, neben dem Gebote charakteristischen Ausdrucks bleibt das Gesetz einer einheitlichen [illegible] musikalischen Gestaltung [illegible] herankommende. Nach dem Schlusse des Gesanges der Gefährten, während der Rhythmus derselben noch weiter geht, stimmt Rinaldo wieder, wie träumend, die Motive der Arie an (dahin des Turteltauben Locken), aber aus denselben entwickelt sich ein rascher Steigen des Affects und mit einer charakteristischen Figur leitet die Instrumentation in einen schnelleren Satz über (*Allegro* G-dur ¼). In welchem die Erinnerung an Armida [illegible] den höchsten Grad der Leidenschaft hervorruft, so spricht sich in einer unwiderstehlichen, keine Grenzen kennenden [illegible] die [illegible] Gestaltung [illegible] Melodien kaum die Sammlung [illegible] charakteristisch aus. Wie er des freudigen Festes gedenkt, [illegible] Motive und Begleitung [illegible] ganz dem entsprechenden Charakter [illegible] und stellen uns sein Gemüth in völliger Verzückung dar. Immer höher steigt die Woge der Leidenschaft, da treten in gewaltigem Einsatze die Männer hervor, [illegible] stimmen [illegible] und gehen mit Ernst und festem Willen an ihr Werk (hier wie überall [illegible] Sätze [illegible] verbunden). Sie sprechen ihre Absicht [illegible] einem charakteristischen Tonsatze aus (*Allegro non troppo* E-moll ⅝), welcher [illegible] den Stimmen [illegible] entretende Figur [illegible] Bewegung, dieselben [illegible] lie Werk [illegible] zeigt. Der Anklang an den strengen Stil passt vortrefflich zu dem ernsten Inhalte. [illegible] ist das [illegible] Armid Aller [illegible] Trümmer von wunderbarer, unwiderstehlicher Kraft, die sich in schnellem Aufschwunge steigern, als die Gefährten ihm den diamantenen Schild vorhalten. Die Streichinstrumente bleiben plötzlich auf *Dis* stehen und halten diese in einem längeren Satze (*Poco sostenuto* Dis-dur) fast ununterbrochen fest, während die Blasinstrumente sich in kurzen Ausrufen ablösen — eine sprechende Musik, wenn auch die Worte für den Augenblick verstummt sind. Mit dem Ausdrucke tiefster Erschütterung und Beschämung ruft Rinaldo »Weh, was muss ich [illegible]« und als nun der Chor erneut und ernst erwiedert, »Ja es soll den Trug entzweien«, deutet die Lösung der förmlich gebannten Ruhe [illegible] nach dem [illegible] *Dis* diese Entscheidung in wunderbar feierlicher Weise an. Manches wird hier Programmmusik, Darstellung eines Ereignisses, gewöhnlicher Malerei sehen wollen; wir würden das für eine höchst [illegible] Auffassung halten müssen. Plötzliches Erschrecken, Gefangennahme der Sinne, Umstrickung derselben von einem Gedankenbilde, von welchem sie sich nicht lösen können, das sind Seelenzustände, die der Musik sehr wohl zugänglich sind, und wenn dieselben in den Sinn des schöpferisch begabten Tondichters Motive entstehen lassen, welche uns mit gewissen äusseren Veranlassungen jener Stimmungen Analogien zu haben scheinen, so ist uns das ein Beweis [illegible] der Musik, durch welche der musikalische Ausdruck zu Stande kommt, von Interesse und näherer Erforschung werth; während nur oberflächliche Anschauung hier von Nachahmung sprechen könnte.

Ein sich anschliessender Satz (Fis-moll) lässt Rinaldo alles hervortreten, der zu völliger Selbsterkenntniss gelangt, wenn auch noch tief bewegt, den Entschluss sich zu fassen und umzukehren kundgiebt [illegible] auf das [illegible] Motiv, welches vorher den ihm entsprechenden Gefühlen angewendet hatten, giebt er am Ende des Satzes diesem seinen Entschluss kund, und hierauf erklingen die Posaunen in vollen Accorden und geben demselben gleichsam die Weihe. Der Zauberhaft [illegible] mit welchem Brahms diese ganze Scene aufgefasst und wiedergegeben hat, klingt auch in dem folgenden Chore noch nach, in welchem die Genossen und zwar zuerst nur ein Theil derselben, die Aufforderung zur Rückkehr aussprechen, in einem [illegible] Satze (*Allegretto non troppo*, A-dur ⅝), dessen

Motive aber weit mehr ruhige Sicherheit, als Jubel und Ungeduld athmen; die Männer bleiben ihrem Charakter auch hier treu.

Clar. (u. Fag. in 8va.)

(Violinen, Viola, Celli)

Ein neues Motiv wird hervorgerufen durch die Wiedererinnerung an Krieg und Ruhm, und im Wechsel der Motive, welche durch Instrumente und den Eintritt des ganzen Chores gesteigert erscheinen, entfaltet dieses Satz in herrlicher Einfachheit und Klarheit. Schön erhebt sich aber die Stimmung am Schlusse, wo in breiteren Rhythmen der Held an die Tugend der Ahnen erinnert wird. Während nun der Chor allmälig in massiven Bahnen zurückgeht und wie denselben die Absicht verbergend nun drohen, wird Rinaldo der letzten und stärksten Prüfung ausgesetzt. Armide zeigt sich („Zum zweiten Male seh ich erscheinen u. s. w.") und ihr Jammer facht noch einmal die Liebesgluth in Rinaldo an. Ein Motiv mit dem Ausdrucke entsetzten Seelens und irrationen Leides, zuerst in den Saiteninstrumenten abgebrochen angedeutet, dann in der Oboe in weiter Ausführung (*Andante con moto e poco agitato*, A-moll $^{3}/_{4}$), sehr stark in chromatischen Tonfolgen sich bewegend, führt uns die klagende Armide lebhaft vor die Seele; mit diesem in verschiedenen Instrumenten und Lagen erscheinenden Thema mischt sich dann der unruhige Gesang Rinaldo's, dessen Stimmung, von jenen Stimmen gleichsam umstrickt, anscheinend heftiger erregt und auch durch die halb schmerzliche, halb unwilligen Rufe des Chores nur wenig beschwichtigt wird. Wir unterlassen nicht darauf hinzuweisen, dass auch hier das dem Gedichte vorausgesetzte Abenteuer der Armide nicht etwa durch eine äusserliche Malerei, sondern durch rein musikalische Mittel, dadurch dass ihre auf Rinaldo's Herz wirkende Klage und dessen Schmerz verbunden zum Ausdrucke kommt, veranschaulicht wird. Vergeblich verhallt die Klage; da verkünden dumpfe und schmerzliche Paukenschläge das Herannahen der Zerstörung. In schneller Bewegung (*Allegro con fuoco*, C-moll $^{3}/_{4}$) erklingt das Motiv des ersten Chores, aber nicht in jener anmuthig leise Weise sterbenden Wendungen, sondern in herben Gängen, durch laute grosse Terzen aufsteigend und dann in eine bewegte, unruhig hin und her eilende Achtelfigur ausgehend. Auch Armide sucht den Helden wiederzugewinnen, aber nicht aus edlen Motiven und höherer Pflicht, wie die Genossen, sondern aus wilder Leidenschaft getrieben. Diese ihre Leidenschaft, welche sich in dem Tumulte der Begleitung erkennbar kennzeichnet, ruft in Rinaldo abgebrochene Worte des Schreckens und der Verzweiflung hervor; der Chor bestätigt das Gesagte bald in seiner Wiederholung, bald ernst und feierlich, bald mit nachdrücklichen Entschiedenheit. Die Worte treten hier vor der Gesammtheit der Stärke zurück; es muss wiederum bewundert werden, was es lediglich der Kunst des Componisten gelungen ist, aus den Andeutungen des Dichters eine lebensvolle Situation von einer tiefen ergreifender Wahrheit geschaffen zu haben. Den Sturm der Zerstörung, den Rinaldo's Worte angekündigt, klingt in langem Nachspiele des Orchesters aus; dann stimmt der Chor in feierlichstem Ernste (*Andante* G-dur $^{3}/_{4}$) den Dank für die Erhörung des „Gebete der Frommen" an, in dessen Motive nun Rinaldo eine Tröstung verstärkter, doch nicht widerstrebend einstimmt. Wie freundlich ermuthigend, ohne jede Spur von Härte und Vorwurf, klingen die Aufrufe: „Nach unseren da so kommende" und wie rührend und eindringlich mischt sich mit dem allmälig dringlicher werdenden Chore Rinaldo's Klage über die unglückliche Reise! In jeder Beziehung, nach Ausdruck, Erfindung, und des Ganzen allseitigen Entwicklung und schliesslich auch Instrumentation ist dieser Satz ein Meisterstück, und gerade hier kam es uns zum Bewusstsein, dass wenn schon Goethe das Ereigniss menschlicher gefasst hat, als wie es bei Tasso lesen, Brahms auf diesem Wege noch weiter gegangen, dass er durch die Musik uns das Leiden des Helden und die tröstende Sorge seiner Genossen unserem Gemüthe in noch weit höherem Grade nahe gebracht hat.

Diese in dem Vorliegenden des Ereignisses begründete charakteristische Gegenüberstellung der Träger der Begebenheit tritt uns im Schlusschor („Auf dem Meere", *Allegro*, Es-dur $^{3}/_{4}$) durchaus zurück, und macht hier der lebhaften Freude und Erwartung des neuen Strebens an dem hohen Ziele Platz. Es ist ein aus mehreren kleineren Sätzen sich aufbauender, in grossen Zügen entworfener und doch bis aufs Feinste im Detail ausgearbeiteter Chor, ganz von rasch pulsirendem Leben durchdrungen. Zu schneller Bewegung des Orchesters ertönen zuerst einzelne Solo-Stimmen, denen dann jedesmal die übrigen folgen, bis der volle Chor eintritt und nach längeren vorbereitenden Perioden in einem freudigen Thema, in einer meeresartigen Bewegung der Saiteninstrumente, den Gipfelpunkt seines Jubels findet. Nachdem der erste Chorsatz beendigt ist, theilt sich der Chor und es beginnt nun in dem gegenseitigen Zurufen Einzelner

Wie sie kom- men wie sie

Bässe

schwe- ben

wie sie kom- men wie sie

wie sie kom- men

schwe- ben

ein so frohes reiches Leben, durch die lebhaftige Begleitung noch gesteigert, dass man sich mit wahrem Behagen diesen ansprechenden Klängen überlässt. Mit grosser Feinheit ist auch hier wieder die Instrumentation behandelt, welche mit den einfachsten Mitteln den Charakter des Stückes ungemein hebt. Von schöner Wirkung ist ferner das in längeren Rhythmen gesungene „und verweilen so vergnüglich", während die Instrumente die Melodie weiterführen

und dieselbe zu einem langen Nachspiele erweitern, aus welchem sie dann die Bewegung des Anfangs wieder entwickelt, wenn auch mit manchem Neuen und Ueberraschenden, denn eine Wiederholung ist bei Brahms überall nur bloss Abschreiben, und seine reiche Schöpferkraft weiss immer neue Züge beizufügen. Auch das Thema des zweiten Stückes geht noch einmal in anderer Tonart an uns vorüber und leitet weiter zu einem Chorsatze von mächtig [illegible] Ausdrucke, in welchem die freudige Erwartung ausgedrückt wird, dass die Kämpfer nun mit erneuerter Kraft dem grossen Ziele entgegengeführt werden. Ein lebhaft bewegter Schlusssatz, manchen früheren analog und doch mit interessanten Zügen im Einzelnen, beschliesst das Stück, und in dem Jubel dieser letzten Chöre, der das Gelingen der Unternehmung, den Preis, den am Anfange zum Ausdrucke gekommenen Suchenden zu erkennen giebt, schliesst sich auch das Werk selbst zu schöner Einheit zusammen.

So hat uns also Brahms wieder mit einem ganz eigenthümlichen neuen Werke seiner Muse beschenkt, welches, wie wir nicht zweifeln, von neuem auf diesen seinen hohen Geist den Blick richten wird. Wer dem Schaffen im Einzelnen verfolgt, wird im Ausdruck und der Erfindung denselben Grundcharakter wiederfinden, wie in seinen früheren Werken, und er wird in der schönen Rundung der Sätze und Perioden, in der klaren Durchsichtigkeit von Harmonie und Instrumentation, kurz in dem reinenden Wohllaute des Ganzen Vorzüge finden, die uns den trefflichen Meister auf der Bahn des Wahren und Schönen immer weiter schreitend, immer sicherer dem Ziele zueilend erkennen lassen.

E. de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series a gerbertina altera. Tom. III. Paris, Durand 1869. XL, 521 S. in Quart.

Der dritte Theil des Coussemaker'schen Werkes enthält 45 Stücke von zu letzterschienen Musiktheoretikern aus dem 14. Jahrhunderts. Nach früheren Anzeigen des ersten und zweiten Theiles bedarf es keiner Wiederholung über den Geist und Plan der Coussemaker schon früher. Anerkannt wird bleiben des Verfassers emsige Arbeit und sein geistiger Bande; zu Bedauern dagegen sieht man den Werth seiner Gaben geschmälert durch die Art und Weise der Darstellung, der Anordnung und Auswahl. Dem höchsten Lohe gegenüber, den dem Benutzer Acte leicht hin geleistet wird, um helfen [illegible] die den schöneren Schwächen Abhülfe wünschten, um jene Schriften erst recht fruchtbar zu machen. Einen Hauptmangel, der doch am ersten heilbar schien, finden wir nicht erledigt. Das berühmteste Werk Joh. de Muris Speculum musicae, im ersten Theile ganz versprochen, an zweiten wegen typographischen Hindernisse (Tom. II. Praef. XVI) zu dem Texte des 6. und 7. Buches cassirt, ist und bleibt nun, wie es scheint, unvollendet, während doch schon 1868 die steigende Meinung laut ward. Coussemaker möge die nach seiner eigenen Versicherung höchst bedeutenden fünf ersten Bücher nachliefern, ehe es zu spät sei. Was Gerbert in die Unkenntniss und mühevoll begonnene Scriptoren nicht mehr aufnehmen zu können beklagte, hätte bei Coussemaker schon ehrenhafter Aufnahme finden müssen, und jene »typographische Hindernisse« wäre durch sparsameren Papierverbrauch sicher gehoben. Alle Werke Coussemaker's sind äusserlich schön, zum Theil glänzend hergestellt. Druck, Papier, Facsimiles imponiren dem Blick, verbessern aber die Illusionen um so empfindlicher, als der Inhalt hinter so vielem Aufwande zurück bleibt, da die Kritik und Correctur viel zu wünschen übrig lässt, und von dem Gegebenen manches werthlos ist, was

Anderen Mehrberechtigten den Raum nimmt. Hat doch sogar zum zweiten Mal ein Versprochenes, Tinctoris »Oeuvre complète d'après 3 manuscrits du XV siècle«, wie es in der französischen Ankündigung heisst, keine Stelle gefunden. Weiss Coussemaker das unterhaltliger mit der vorzüglichen kritisch ausgearbeiteten Ausgabe, die H. Bellermann schon 1863 in Chrysander's Jahrbuch gegeben? Aber das konnte er freilich wissen, bevor es die letzte Ankündigung machte; man misst ihn nun mit gleichem Maass, womit er Andere misst, z. B. Fétis — wenn man hier die peinliche Frage stellt: ignorantia oder ignoratio? Jetzt wird noch ein vierter Theil als Abschluss des Ganzen versprochen. Kaum besorgen wir, dass der bewegte Edler Baukunst nahm auf die bescheidenen Wünsche [illegible] Parteifreunden, die in jedem derartigen Werke neben dem diplomatischen Werth auch etwas für ihren verlangen, mit dauernd Frohsinn, der nicht allein um sein bemoostes Alter preiswürdig sei. Diese Sorge jedoch soll uns nicht abhalten, das Gute und Böse zu scheiden, den Werth des im vorliegenden Buche zu unterkennen. Es enthält unter den gesammten 40 Abhandlungen 13 anonyme; die übrigen 27 rühren sich von Marchettus de Padua, 1 Philipp de Vitriaco, 3 Joh. de Muris, 2 Prosdocimus de Beldemandis und andere, weniger bekannte Namen.

Von Marchettus ist nach e Erheblichen, was Gerbert's Musikalsengen ergänzte oder abschrieb, gebracht, auch nicht aus dem räthselhaften schon in früheren Bänden besprochenen Joh. de Garlandia, dagegen ein erfreulicher Zuwachs kommt uns zu gut durch Philipp de Vitriaco (= Vitry, wahrscheinlich unter neun gleichnamigen Städten das Vitry en Auvergne), der zwischen 1320—1361 Bischof in Meaux gewesen. Sein Name ist Bunny und späteren Historikern geläufig, seine Werke und Leben wenig bekannt, obgleich die Zeitgenossen ihn rühmen als flos et gemma cantorum. Die hier vorliegenden Stücke: Ars nova, Ars contrapuncti, Ars perfecta sind für den jetzt Sprache Gewohnten fliessend und wohl verständlich, wenn auch weitreichend als nöthig, und weit entfernt von dem zweifugen Ausdruck Franco's und Marchettus, auch Joh. de Muris ist trotz seiner mystisch scholastischen Ausschweifungen zugänglicher und belehrender. — Vitry's Ars nova giebt allgemeine Einleitung, danach Erklärung von Intervallen, Tonleitern, Tonarten und Mensuren, letztere mit weitläufiger Darlegung der in perfecta und imperfecta in triadischer und dyadischer Theilung. — Wichtiger ist das zweite Stück Ars contrapuncti, in welcher nach Coussemaker's Annahme das Wort Contrapunctus zum ersten Mal gebraucht ist. Es lebte aber mit Philipp de Vitriaco gleichzeitig Joh. de Muris, der jenes Wort ebenfalls anwendet — da nun Philipp de Vitriaco 1361, Joh. de Muris 1370 gestorben sein soll, so wäre die Priorität doch immer zweifelhaft, so lange nicht die bezüglichen Abhandlungen auch chronologisch feststehen. Man würde dem sorgsamen Coussemaker als Besserunterrichteten gern aufs Wort glauben, wenn nicht ähnliche Fragen ihn mehrmal irre geführt hätten, z. B. bezüglich der sogenannten Tonarten-Satz, deren Erklärung — Inventio — hier laut Praef. S. XXI unserem Ph. de Vitriaco zugeschrieben wird, während Coussemaker doch aus seinem eigenen Werke Tom. I. 313 wissen konnte, dass Franco von Cöln dasselbe Consonanzen just 100 Jahr zuvor in der Ars Cantus mensurabilis Kap. XI ausdrücklich und namentlich aufführt. — auch ist im selben Kapitel Motettus und Rondellus genannt, während bei Coussemaker nochmals Ph. de Vitriaco deren glücklicher Finder heisst. — Eher möchte man Coussemaker den patriotischen Fund glauben, dass der déchant im 11. [illegible] von Franzosen erfunden sei (Coussemaker's Art harmonique aux 12. u. 13. s. S. 10. 125) — in jener Zeit, wo noch fränkische Art in Carlowingen überwog. . . . . Das Gesammtergebniss aus Ph. de Vitriaco's

Schriften ist nicht ganz so reich wie nach dem Umfange zu erwarten. Sehr ausführlich sind Intervalle, Noten, Mensuren und Ligaturen behandelt, die Beispiele anschaulich, belehrend, der Uebersicht der gültigen Lehre klar und fasslich; aber vom eigentlichen Contrapunkt ist nach Verhältniss gar zu wenig gegeben. Mehrstimmige Sätze fehlen ganz, nur die Regulae discantus, d. h. Lehrsätze von Fortschreitungen der Stimmen, sind flüchtig verzeichnet auf einer Seite unter 33.

Mannigfaltig sind die Gaben aus Joh. de Muris Werken. Das erste Stück, Libellus Cantus mensurabilis nennt sich selbst »Compilatio secundum Mag. Joh. de Muris« und um dies die Mensurallehren weitläufig, ohne eben gerade witzig zu sein, könnte also etwa für die Anzeichnung eines Schülers gelten. — Die Ars Contrapuncti ist vor vielen anderen ausgezeichnet durch gute Beispiele, reichlich brauchbar und zum Theil künstlerisch schön, obwohl nur kurze Melismen, nicht ausgeführte Cantilenen; vorzüglich wohlklingend sind die Contrapunkte S. 60, 61, 62, einige darunter klingen aus Volksliedern. — Das dritte Stück, Ars Discantus ist wunderlich mannigfaltig. Manche Materien und den gleichmässigen Stellen in der Ars Contrapuncti sehr ähnlich, bald Wiederholungen, bald Ausführungen, und doch ist es unmöglich, beide so auf einander zu beziehen, dass eine ein Theil der anderen sei; ganz richtig bemerkt daher Coussemaker Præf. S. XX, es scheine wohl dieses letzte Stück in seiner dunklen Anordnung ebensowohl wie das vorige eher secundum als (nach dem Msc.) per Joh. de Muris geschrieben. — Uebrigens sind auch in der Ars Discantus schätzbare Einzelheiten, zuerst einfache, sehr wohl tönende contrapunktische Melismen, dann Regeln über Schlussformeln, Behandlung der Stimmen in weiter Lage und Violatonen gleich — hierauf folgen weiter eingeschaltet einige Kapitel über Ligaturen, dann mehrere ausführliche über modus, tempus, prolatio. Die folgenden Kapitel de compositione contrapuncti und de compositione carminum wandern der [illegible] Lehre angehörig, ziehen dort wie hinein gezogen, indem gleich darauf die proportionibus verhandelt wird, d. h. von [illegible] musikalischen Figuren. Die letzten Kapitel de octo tonis, difficultatem eriodorum — Quantum notabile utile — Conclusiones de perfectione u. s. w. sind so ersichtlich verwirrt in der Anordnung, dass trotz manches brauchbaren Lehrsatzes im Einzelnen das Ganze unerquicklich und unfruchtbar bleibt. — Diese drei Stücke aber sollen uns entschädigen für die Entbehrung der echten Joh. de Muris! Laut erster und wiederholter Ankündigung hoffe man auf dieses Meisters Hauptwerk, das so wenigen Lesern bisher zugänglich war; die Unterlassungssünde des Editors wird sich selber strafen.

Lobenswerth ist die Herausgabe des Petrus de Palma ociosa (gewöhnlich Holdensmaedie, von einigen Holdensmedie genannt) aus Padua [illegible] 1144—1144, auf den Forkel grosse Stücke hält, was er auch um seine zwar [illegible] aber ist [illegible] Sprache verdient, während er Neues oder Originelles nicht bietet. Sein berühmter Landsmann Marchettus ist der Hintergrund seiner Lehre, obwohl er ihn mehrmal corrigirt, auch ihn für minder gelehrt hält als sich selbst (XXVII 141).

Ein unbekannter Mönch Guido, den Coussemaker ins Jahr 1144 setzt, hat löbliche Klarheit in der Mensurallehre, und ist vielleicht der erste, der ein Bild des angeblich von Eurydideen*) erfundenen Psalmboden giebt S. 243, [illegible] in Tarzen und Seiten bettelnden Singweise, die sich noch spät in der kirchlichen Psalmodie erhalten hat; was den päpstlichen Sängern bis in unsere Zeit unter dem Namen falso bordone geläufig ist, hat etwas andere Bedeutung. — Der ihm folgende

Arnoldo de Lone, sonst unbekannt, giebt in wohllautendem Italienisch einen kleinen Grundriss der Regeln Contrapuncti mit belehrenden Beispielen, die fast allesammt richtig und vollständig sind, ein Vorzug gegenüber vielen anderen Fragmenten in Coussemaker's Sammlungen.

Von den übrigen namhaft verzeichneten Ser. ist Einzelnes interessant, der grössere Theil aber giebt Weniges, was in den Hauptbüchern der Zeit nicht ebenfalls, und vollständiger zu finden wäre. — Henricus de Zelandia erfüllt nicht die hohen Erwartungen, die durch Ambros' Lobeserhebungen erweckt sind; das freilich nur ein kurzes Fragment S. 113—116 sagt nichts als Tonnamen, und weiss der Vorrede nichts von seiner Zeit und Verhältnissen zu sagen. Christian Sadze de Flandria zeichnet sich aus durch gutes Latein und deutliche Lehre über rhythmische Verhältnisse; er ist ein Commentator, vielleicht Schüler Joh. de Muris. — Philippotus Andreas bringt in höchst abgeschmackten Hexametern bekannte Regeln mit erzwungenen, meist unbeg[illegible]ndeten Beispielen. — Angelinus de Marle zeigt in einfachen Sprüchen, wie das Mehrstimmen gleich sich auflösen, merkenswerth ist, wie er die Mehrdeutigkeit einer Sprachsylbe empfiehlt, eine Freiheit, die von Aristophanes die auf den päpstlichen Concilien durch oft getadelt, oft verspottet, doch immer siegreich geblieben ist — S. 144, »Aliquando necesse est extendere unam notam super pauca verba, et [illegible] notatur colorare motetos.« — Auch in Philippo de Caserta und Verulus de Anagnia findet sich manch gar Kärnlein über Notenschrift und Zeitbeilung. — Theodoricus de Campo enthält Apophthegmen, wie es scheint dem Arzt des Quintilianus nachgebaut, dergleichen selbst in unbehilflichem Ausdruck für den lebendigen Unterricht nicht ganz fruchtlos mag gewesen sein. — Endlich der Engländer Hothby 1171 ist seines klaren und lehrreichen Inhaltes halber willkommen; zwar bringt auch Er meist Bekanntes, doch lässt man sich die gute Form willen gern gefallen, ihn den wortkargen ungelenken Lehrbüchern de [illegible] gesellen. Neu ist seine Erwähnung des crome und semicrome, womit die kleinsten Notenfiguren, unseren Vierteln und Achteln ähnlich, benannt wurden, welche Namen auch den heutigen Italienern und Franzosen geläufig sind, aber für die nächst kleineren Brüche Achtel und Sechzehntel (croma, franz. croche). Auch Bonikoren bedient sich des Namens in der Sonate Op. 144 zur Bezeichnung des Tempo am Anfang des Largo). Neu ist ferner auch die naive Eintheilung der Contrapunktsregeln in 6 essentiales, 4 accidentales, 4 placabiles, letztere verstanden als passable gefällige anmuthgebende, eine Weiterführung dessen, was damals die künstlichen aber unabgegliederten Melodien zu erstreben.

Unter den 13 anonymen Ser. sind hervorzuheben der I., V., XI. — Anon. I. r. 1365 ist interessant durch seine ausführliche Consonanzlehre. Für die Sprache der Zeit ist anzumerken, dass er, was auch bei Andern vorkommt, einigemal Consonare gebraucht für Zusammenklang im Allgemeinen, so dass »consonantiae discordantes« 335 genannt werden, widrige Zusammenklänge, u. [illegible] d. h. Secunden; consequent braucht er auch nur concordantia für das, was jetzt Consonanz heisst. Dass er, der erste nach Muris, die Quarte discordanz nennt, ist ein wichtiger Fortschritt aus der griechischen Theorie zur modernen. — Anon. V. ist zu loben um der Klarheit und Consequenz seiner Mensurallehre; wir erfahren bei ihm auch, welche Mühe die Notenschrift kostete, ein zu den übrigen zweideutigen Zeichen noch rothe und schwarze Noten zweifelhafte gegen Strom hinzukamen (360°). Das überkünstliche Schrift- und Mensurwesen gehört ausschliessl. dem 14. und 15. Jahrhundert an; erst die Niederländer mit dem Ende des 15. Jahrh. machten der Schriftverwirrung ein Ende. — Anon. XI. von allen das umfangreichste (116—474), giebt es

*) Der Engländer Hothby 1111 erwähnt das f. b. nicht, doch wenn das möglich ware.

ziemlich das Ganze der damaligen Kenntnisse, durchgängig gut verständlich, wenn auch manche Partie nachlässiger gehalten, andere durch Wortfehler [illegible] sind. Vorzüglich wertvoll erscheinen die zahlreichen Capitel über die Intonationen und Introitus, noch nicht wie in späteren Cantionalen geschieden. [illegible] — Laut Vorrede ist dieser Tractat dem Herausgeber geschenkt von dem wackeren Anonymus [illegible] St. Gallen, dessen Beigabe [illegible] allgemeineres Interesse mit den am Ende des Bandes erwähnten mehrstimmigen Tonsätzen aus dem 14. Jahrh. [illegible] weltliche Lieder, [illegible] doch wohl ohne typographischen Hindernisse beigegeben werden können.

Von *Anon. XIII*, einem französischen Musiklehrer, erhielt die Vorrede, er gehöre dem 13. Jahrh. an, während doch die Sprache mehr [illegible] nach dem [illegible] des 14. Jahrh. [illegible]. Ähnlich [illegible] mit dem *Anon. IV*, dessen gut schwäbischer aber übel geschriebenes Deutsch weit mehr nach dem 15. Jahrh. schmeckt als nach dem 13., welchem Coussemaker voraussetzt. Uebrigens sind beide gleich unbedeutend an Inhalt und Darstellung, nur der Sprache wegen zu beachten.

Nach dieser Uebersicht der Mängel und Vorzüge des vorliegenden Werkes mag hier eine Zusammenfassung der Hauptergebnisse jener Periode an der Stelle sein. — Die Hauptarbeit der Musiklehrer war damals gerichtet auf Feststellung der Regeln der Rhythmik, der Notenschrift und des Contrapunktes, welche drei einander durchdringen und umfassen, um den andern behufs zur Ausarbeitung und Bewältigung grösserer Tongebilde. Wird uns nur bei jenen langweiligen *Mensuralisten* fast eben so schwer [illegible] zu Muthe als bei der unabsehbaren Scalen-Klitterei des alexandrinischen Gesangbuchs, so erwäge man doch, wie die [illegible] Naturwahrheit zu erreichen, auch anderswo lange Umwege gesucht hat, wie denn unter andern der Gang von den exakten Tonleitern bis zur Erkenntnis des [illegible] sich über Jahrtausende erstreckt. Denn es waren zwar die ursprünglichen Consonanzen (*squeroi*, [illegible]) [illegible] entdeckt sammt ihrem Gegentheil, der unwirklich lautenden Dissonanzen; auch das Gesetz von der Einheit des Klanggebietes jeder gesunden Melodie, oder die Festhaltung eines Grundtons [illegible] als Anfang, Absatz, Handhabe) um den sich der Gesang bewege und [illegible] in ihn zurückwende, liegt schon den griechischen Tonlehren zu Grunde. Dagegen die Wechselwirkung von Licht und Schatten vermöge des Gebrauchs der Dissonanzen, das Geben und volltönenderen Consonanzen an sich, [illegible] die rhythmische Stellung der Dissonanz zur Consonanz — diese fruchtbaren Neuerungen erfand erst der [illegible] Tiefsinn der Klosterleute, denen die Weisen [illegible] aber Raum und Muse gab, die Künste [illegible] zu pflegen und jeder neuen Blüthe Wasser zuzutragen. — Mit der Erfindung des *Contrapunctes* — dessen Ursprung noch nicht ermittelt ist — entwickelte sich die Gesetze aus der Bewegung der Stimmen, auf denen die moderne Vielstimmigkeit beruht. Merkwürdig ist, wie in diesen Jahrhundert die Ablösung von der alexandrinischen Tonlehre allmälig vor sich ging, sichtbar besonders an der Bedeutung der *Quarte*, welche nach griechischer Theorie anfangs unter die ursprünglichen Consonanzen gezählt, dann durch Ptolemäus und Boetius in Zweifel gezogen, endlich durch Marchetto und Muris dahin bestimmt ward, dass sie nach der Stellung — ob über oder unter der Octave — dissonirende oder consonirende. Anon. I versucht den scheinbaren Widersinn zu lösen durch Unterscheidung von Consonantia und Concordantia, fast in dem einen Sinne wie in neueren Tagen M. Hauptmann unterscheiden wollte, doch führt Anon. I seinen Satz nicht aus, sondern springt an der dunklen Stelle darüber hinweg S. 298—303 *).

*) Zum völligen Verständniss dieses Theorems wäre vollständigeres Eingehen auf die contrapunktische Theorie erforderlich, als hier erlaubt ist. Nur genüge die Lehrsatz: Alle übrigen Consonanzen bleiben in der Umkehrung consonant: [illegible] Terz — Sexte, Prime — Octave; desgleichen alle Dissonanzen bleiben ungeändert dissonant: Secunde — Septime, Tritonus — [illegible]. Nur die consonirende Quinte kehrt sich um in die dissonante Quarte.

Gaforius (1496) scheint diese Lehre zuerst dahin befestigt zu haben, wo sie bis heute feststeht. — Aus dem Contrapunkt entwickelt sich die Lehre von guten und üblen Stimmschritten, von gerader und Gegenbewegung (motus rectus, contrarius), wodurch wiederum wichtige Hilfsmittel der Melodiebildung gewonnen wurden, [illegible] der modernen Mehrstimmigkeit gesichert gegen den [illegible] gewisser [illegible] Kunstregeln. Ein gut Grund [illegible] Anschauung vom Wesen der Tonbildlichkeit [illegible] dem Dogma verirrten: Es sei abgeschmackt und widersinnig, mit hohen und tiefen Stimmen zugleich zu musiciren, das klinge ja wie lustig und traurig in einander gegossen.

Seine Ergebnisse mögen wie als Frucht des 14. Jahrhunderts zusammenfassen. — *Freiere Melodik* im modernen Sinn (des 18. Jahrh.) ist kaum in den Anfängen vorhanden. Die *Syncope* (syncopatio) wird ziemlich dunkel behandelt, [illegible] von dem was heute so heisst, z. B. S. 34, 88, 224, 331, 383; auch sind die Beispiele grossentheils fehlerhaft oder verwechselt. — Von *melodischen Figuren* sind merkwürdig *Croma* und *Trillo*, nach Tinctoris Beschreibung wiederholte Notenschläge, ähnlich dem, was man im 18. Jahrh. Bombo hieß, S. 285, 447, 387. — Vom Unterschied des Vocalen und Instrumentalen, so wie das Kirchlichen und Weltlichen ist in jenen Büchern noch keine Spur; das Kirchlich-Vocale war das einzige Gut, dessen Pflege der Kunst würdig schien. Der Ausdruck, es habe die priesterliche Cantorwaltung sich mit Geheimlehre umgeben, ist schwerlich begründet. Wie weit die [illegible] der Kreuzzüge [illegible] und der Tonwissenschaft Einfluss übten, ist noch nicht zu ermitteln. Wir haben noch viel zu lernen, und stehen erst im Anfang der Wissenschaft. Dem fortschreitenden Wissensdrange wird nun in Coussemaker's sämmtlichen Werken kostbare Geschichte dargeboten, aus denen die rechte Gestalt erst heraus zu finden ist. Er selbst verspricht abermals Hand anzulegen, indem er seiner Art harmonique [illegible] ziemlich [illegible] als Fortsetzung [illegible] [illegible] Wir sind gespannt auf die Fortschritte der Methode, die ihm von selbst, ohne Rücksicht auf auswärtige Leitung, im Verlauf der rastlosen Arbeit sich aufdrängen werden. *E. Krüger.*

Das Juan-Literatur.

Don Giovanni von Mozart. Eine Studie auf [zu dieser] Oper auf Grundlage des da Ponte'schen Textes nebst einer verbesserten Uebersetzung des letzteren [desselben]. Von **Th. Epstein.** (Den Bühnen gegenüber Manuscript.) Frankfurt a/M. 1870. In Commission bei C. A. André. Zed. [illegible]) X u. 137 Seiten gr. 8. Pr. 1 Thlr.

Don Juan wird kein Ende! könnte man jetzt ausrufen, denn kaum haben wir die Durchsicht der neuen *Gugler*'schen Partiturausgabe (Breslau, bei Leuckart) beendigt, die als deutschen Textbuch nebst [illegible] Erläuterung von Wohlmann vermehrt [illegible] erscheint auf dem Büchermarkt abermals eine neue Uebersetzung, gewappnet durch eine Kritik von 93 Seiten. Der Verfasser beurtheilt zunächst seine Vorgänger Rochlitz, Viol, Wolzogen und Bitter und zeigt an besonders merkwürdigen Stellen seine Verdeutschung dagegen. Und wir glauben ihm gern, dass er seine Uebersetzung in all diesen Fällen zur eine wirkliche Verbesserung hält. Nur schade, dass er auf durch-

den einige Jahre so spät kommt. Er bespricht hier die Wolzogen'sche Uebersetzung vom Jahre 1869 und weiss offenbar garnicht, dass Herr v. Wolzogen diese in seinem neuesten Schrift zu Gunsten der Gugler'schen Verbesserung selber beseitigt hat. Wie oft — um nicht zu sagen vorlaut — Herr Epstein's Einhorst ist, entnimmt man aus einer Anmerkung S. V des Vorworts, wonach er selbst Wolzogen's vor zehn Jahren publicirten Versuch erst nach Abschluss dieser Arbeit kennen gelernt hat. Wie er oben daselbst versichert, richten sich seine kritischen Erläuterungen hauptsächlich polemisirend gegen den Rochlitz'schen Text, weil er unserer Meinung nach vor allen Dingen darauf ankommt, ihn in seinen Mängeln so darzustellen, dass seine unumschränkte Herrschaft für die Zukunft unmöglich wird. Aber unserer Meinung nach dürfte es nun nicht mehr darauf ankommen, darzuthun, worin es Rochlitz, was Andere geleistet haben, damit man nicht wie ein Nachzügler in die Discussion eintritt, sondern wie Jemand, der wirklich zu rechter Zeit aufgestanden ist. Die unumschränkte Herrschaft von Rochlitz ist bereits erschüttert, und zwar durch Gugler; will der Verfasser Etwas leisten, so muss hier seine Kritik einsetzen. Um so mehr, weil durch Gugler die ganze Oper in Wort und Ton erneuert ist mit vielen Reformvorschlägen, die durch die Schweriner Aufführung auch schon seit einigen Jahren in die Praxis eingeführt sind. Manches Ueberseteungsvorschlag des Verfassers, im Rochlitz'schen Text ein gegenüber eine angenehmliche Verbesserung, ist gerade nun durch das, was Gugler geboten hat, wieder im Wanken; man vergleiche z. B. nur seine Worte zu Leporello's Arie Nr. 4 mit denen von Gugler. Wer etwas besser bringen und durchsetzen will (da uns sehr vertrauensselig dieser Bemerkung einer Bühnen gegenüber Manuscripte (unter hiermit wird aber jeden besseren Theaterd ersten — und bewahrt uns alle — für immer abschrecken), sollte das Bequemlichkeit doch nicht gar zu weit treiben. Jahn's Mozart in erwähnter Auflage war mir zur Zeit der Abfassung dieser Arbeit noch nicht bekannte (S. 9) Item: »Als die Verleger der Oper, Breitkopf & Härtel in Leipzig, im Jahre 18.. eine neue Partiturausgabe derselben veranstalteten — dazu die kritische Anmerkung: »Nach einer alten, leidigen Gewohnheit fangen Musikalien keine Jahreszahl.« Also Herr nennt sich bereben. Aus der Vorrede zu Gugler's Partiturausgabe (wenn er ihm zu erwähnen ist den Zeitungen suchen schiegen) kann er entnehmen, dass die erwähnte Edition im Jahre 1868 erschienen ist. Aber nach der Langsamkeit zu schliessen, in welcher dem Herrn Verfasser die Don Juan-Literatur zufliesst, hätte ihm wohl nicht mehr beschieden sein, auch das neueste und glänzendste Ereigniss derselben, Gugler's Partitur, noch in diesem Leben — — — —

Wir sind übrigens der Mühe überhoben, noch weiter über den vorliegenden Gegenstand uns auszulassen, da wir zur Beschwichtigung beibringen können, dass durch Uebergabe der Sache schon hinreichendes Genüge geschehen ist. Bezugte Schrift des Herrn Epstein zuhielten wir nämlich durch Herrn Joh. André in Offenbach a/M, Sept. 1870 (uns zugegangen am 11. März) mit folgenden Begleitworten: »Sie erhalten hiermit Buch gratis, wenn Sie bald in Ihrer Musikzeitung eine Besprechung veranlassen. Ein mindestens ⅔ Spalte derselben hätte. Ob ganz ist aber nur eine ganze Spalte, also das Doppelte! Auch die anderen Bedingungen des Herrn Johann André sind erfüllt: die an uns formirt, — auch wenn Sie zu diesem Zweck noch kein Exemplar vom Verfasser selbst, oder vielleicht eine Beurtheilung von anderer Seite erhalten.« Denn wir haben 1) zu diesem Zweck kein Exemplar vom Verfasser selbst und 2) auch keine Beurtheilung von anderer Seite erhalten. (Vielleicht sendet Herr Gugler seiner Zeit auch wo Recensionen ein.) Herr Johann André wird hoffentlich mit Vergnügen ersehen, wie hoffnungsvoll wir gewesen sind, seine Gewissenbezeugung redlich zu verdienen. Sollten uns ihm vorkommende Fälle bestens empfohlen.

D. Red.

Nach einer Mittheilung über **Gazzaniga's Don Giovanni** sei hier angefügt: Gleichzeitig mit meiner Anzeige in Nr. 9, welche von einem neuen Exemplar der Partitur dieser Oper Kunde gab, veröffentlichte Herr M. Fürstenau einen Aufsatz »Zur Don Juan-Literatur« in Nr. 3 der »Monatshefte für Musikgeschichte«, in welchem er mittheilt, dass sich nun auch ein vollständiges Textbuch dieser Oper aufgefunden hat. Dasselbe befindet sich in der Dresdener öffentl. Bibliothek, datirt aber nicht von der Aufführung in Venedig 1787, sondern von der in Bologna. Dieses Textbuch giebt Aufklärung über die auf der Wiener Partitur durchstrichene Bezeichnung »Atto secondo«, während die Oper in Wirklichkeit doch nur aus Einem Acte besteht. Atto secondo bedeutet hiernach nicht den zweiten Act einer Oper, sondern den zweiten Act eines den Abend ausfüllenden Theaterspiels; der erste Act des Bologneser Spiels bestand aus einer Farce, von welcher aber der grösste Theil in dem Dresdener Textbuche fehlt. Die Vermuthung Jahn's, dass eine frühere Bearbeitung später zu Einem Act für die Aufführung zusammengezogen sei (Mozart, 2. Aufl. II, 310), ist hiernach nicht mehr richtig und auch nicht mehr nöthig. Man könnte etwas zu neu, die Farce sei erst für die Bologneser Aufführung hergerichtet; aber bei näherem Zusehen überzeugt man sich bald, dass sie schon ursprünglich zu dem Werke gehört haben und von Gazzaniga in Musik gesetzt sein muss. Sein vielseitiger Geist hatte nämlich, wie ich bereits S. 79 bemerkte, keine Ouvertüre, was aus meiner Partitur (und vermuthlich auch aus der Wiener) deutlich zu ersehen ist. Bildete er nun den zweiten Act oder Theil eines Theaterabends, so erklärt sich eine solche Thatsache sehr einfach. Die Wiener Abschrift wurde demnach die ursprüngliche Aufführung voraussetzen und »Atto solo« später Correctur sein. Dieser Punkt ist also jetzt befriedigend aufgehellt. Hierbei kann ich nicht umhin, abermals Zweifel auf werden zu lassen gegen die Annahme, dass in der Wiener Partitur ein Autograph vorliege; schon der Titel spricht dagegen. Zugleich wäre die Angabe der Gründe erwünscht, welche beweisen sollen, dass die genannte, auch in Bezug auf einen schönen Partitur zur Aufführung dieser Oper in Venedig diente. Die Art und der Zusatz der Handschrift — sei es übrigens auch noch so ausgeführt — muss über beide Punkte sicheren Aufschluss gewähren. Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig. (Theaterangelegenheiten. Ein Vortheil gar Laube's.) Vor zwei Wochen willkürlich Theaterkrise beschloss es die Gemeinheit des Director H. Laube seinen Abschied zu geben. Laube schreibt nun, schreibt ihm wie er ... Angriffe auf ihn Publikum gegenüber Schluss findet, dass er die Verwaltung vor die Entlassung gedrängt werde. Und wie man ... wird derselbe angenommen werden. Wir gehören zu Denjenigen, die von Anfang an der Laube'schen Direction mit einiger Zurückhaltung gegenübergestanden haben, und der ganze Verlauf hat unsere Ansichten auch leider bestätigt. Dieser Verlauf, der nur gescheiterte Versuch, das deutsche Theater von dem Standpunkte des Theaters einer Bürgerstadt aus zu bessern und zu reformiren, aber mit Lebensgeister zunächst durch die Persönlichkeit des Directors, der doch noch am Abend seines Lebens eine solche Aufgabe hätte. Aber es scheint und hier hat die Wahrheit sich zu bestätigen, dass reiche Erlebnisse nicht gleichbedeutend sind mit reichen Erfahrungen; denn Laube hat sich bei dem Leipziger Vorgänger merkwürdig »gross« gezeigt. Eine Unbesonnenheit über die andere, ... ist er wie Feuilletonist Laube, der ... und nun an die Laufbahn eines Mannes und den ... um sich in einem Ueberwältigung alle die Unglück auf ihn hängen geblieben. Endlich schöpft man sich dadurch mehr Bekanntschaften und Schwierigkeiten. Hier ohne hätte und so, die durch ihre Vertheidigungen, eine Laufbahn seiner Stellung ohne Boden zu geben. Man lese nur ... welche »alten Geschichten« (der in seinem langen Leben viel vergessen haben mag) in

[illegible]

An die Sänger Deutschlands.

Einladung zum Sängerfeste in Cincinnati, Ohio.

Von den Ufern des Ohio, aus der Königin des Westens, entbieten Euch, Ihr deutschen Sängerbrüder, als herzlichen, gemüthlichen Gruß weit hin über den Ocean, in die liebe deutsche Heimath.

Fern vom theuren Vaterlande erklingt auch hier das »Deutsche Lied« fröhlich wieder, und soll dazu beitragen, zur Feier des 17. Bundes-Gesangfestes des ersten deutschen Sängerbundes von Nordamerika, welches in den Tagen des 15. bis 19. Juni d. J. in Cincinnati abgehalten wird, uns die Freunde aus Nah und Fern zuzuführen.

Es ergeht daher an Euch, deutsche Sängerbrüder, die freundliche Einladung und ernste Bitte, unser Fest durch eine zahlreiche Delegation zu beschicken, um uns behülflich zu sein bei dem Wettkampfe, welcher dem deutschen Geiste daheim gebracht werden soll.

Wir werden Euch mit offenen Armen empfangen, nach guter deutscher Sitte die Gastfreundschaft der Stadt offeriren und Sorge tragen, Euch die Tage des Aufenthalts so angenehm wie möglich zu machen.

Im Falle einer Zusage ersuchen Euch freundlichst, mit den Agenten der Steamer-Compagnien in Hamburg und Bremen sofort in Unterhandlungen zu treten, um in Uebereinstimmung mit den hier bereits getroffenen Arrangements eine ermäßigte oder ganz freie Passage der Delegation zu bewirken.

Die Delegation müßte spätestens am 11. Juni in New York landen, um nach mehrtägigem Aufenthalte mit den Sängern New Yorks die Reise nach dem Westen anzutreten.

In der angenehmen Erwartung, dass Ihr unserer Einladung Folge leisten wollt, sehen wir einer Anmeldung baldigst entgegen, um die nöthigen Vorbereitungen zu Eurem Empfange treffen zu können.

Mit Sängergruss

Das Central-Comité des Nordamerikanischen Sängerbundes.

Im Auftrage: Franz Arenth[illegible]
Correspondenz-Secretair

ANZEIGER.

[86] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

FIDELIO.
Oper in zwei Acten
von
L. van Beethoven.
Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.
Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen
Deutscher und französischer Text.
Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.
In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von G. Gonzenbach.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von Moritz von Schwind, in Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach, nämlich
   - **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.**
   - **Erkennungs-Scene.**
   - **Pistolen-Scene.**
   - **Ketten-Abnahme.**
3. **„An Beethoven“**, Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper: Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung des gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **E. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin trugen ausserdem dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

---

[87] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT
für
Pianoforte und Orchester
von
Joseph Haydn.
Zu vier Händen bearbeitet
von
Franz Wüllner.
Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[88] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl G. P. Grädener.

Drei Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell (Seinem Freunde Carl Metzner, Ottens Königsberg, John Böie)
No. 1 in D. Op. 29. 1 Thlr. 20 Ngr.
- 2 in A moll. Op. 29. 2 Thlr. 25 Ngr.
- 3 in Es. Op. 29. 2 Thlr. 25 Ngr.

Op. 25. **Herbstklänge.** 7 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte (Frau Sophie Schröder-Sarnow gewidmet). 25 Ngr.
No. 1. »Friede des Schlummernden«, von Th. Heese.
- 2. »Sah ein Bild ich am Strande«, von C. Herrig.
- 3. »Der Kanal der Todtenhöhle«, von A. Wartter.
- 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadale«, von Em. Geibel.
- 5. »Ich muss die Lieb aufgeben«, Volkslied.
- 6. »Wenn sie kommen und mich graben«, von C. Fr. Scherenberg.
- 7. »Draussen tobt der böse Winter«, von W. Müller.

Op. 15. **Vier Liebeslieder** für Sopran und Tenor. 22½ Ngr.
No. 1. Serenade: »Schon naht die liebe Sonne«, aus des Knaben Wunderhorn.
- 2. »Nach einem hohen Ziele streben wir«, aus Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt.
- 3. »Lichter war kaum aus dem scheiden Sonne« Fr. Rückert's Liebesfrühling.
- 4. Die Heimkehr: »Ich geh nicht allein, mein feines Lieb«, von H. Heine.

Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von Wilh. Müller für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Seinem Freunde Jul. Stockhausen.)

Heft I. 27½ Ngr.
No. 1. Grosse Wanderschaft. »Wandern, wandern! Gestern dort und heute hier«.
- 2. Antwort. »Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus«.
- 3. Auf der Landstrasse. »Was suchen doch die Menschen all«.
- 4. Einsamkeit. »Der Hut ist auf dem Wege«.
- 5. Bruderschaft. »Im Baum zum grünen Kranze«.

Heft II. 25 Ngr.
No. 6. Abendreihn. »Guten Abend, lieber Mondenschein!«
- 7. Der Apfelbaum. »Was drückst du so tief in die Stirne den Hut?«
- 8. Entschuldigung. »Wenn wir durch die Strassen ziehen«.
- 9. Am Brunnen. »Da schreiten leicht an mir vorbei«.
- 10. Heimkehr. »Vor der Thüre meiner Lieben häng' ich auf den Wanderstab«.

Daraus einzeln:
Abendreihn. 7½ Ngr.

Op. 45. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine mittlere Stimme. Zweite Folge. 25 Ngr.
No. 1. Alle Träume. »Alle Träume kommen wieder«, v. H. Lingg.
- 2. Das alte Lied. »Es war ein alter König«, von H. Heine.
- 3. Klage. »Ach wenn die langen Tage«, v. J. G. Herrmann.
- 4. Heimkehr. »Als meine Heimath kam ich wieder«, v. H. Lingg.
- 5. Der Traum. »Ich hab' die Nacht geträumet«, Volkslied.
- 6. Scheidelied. »Das ist ein Tag des Weinens«, v. F. Hebbel.
- 7. Lied der Verlassenen. »Sage, Schmetterling«, von H. Lingg.

---

[89] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter
für das Pianoforte im leichten Style
von
Emil Krause.
Op. 46.
Preis 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 13. April 1870. **Nr. 15.** V. Jahrgang.

Inhalt: Corelli's Werke, herausgegeben von J. Joachim. — Anzeigen und Beurtheilungen (Beim Sonnenuntergang, Concertstück von Niels W. Gade). — J. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1702. — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Corelli's Werke, herausgegeben von J. Joachim.

Erster Theil. Op. I und II. 1683. 1685. [illegible] *)

»Denkmäler der Tonkunst« so lautet der Name einer eben begonnenen Sammlung guter Werke aus der Väter Zeit, deren erste Jahreslieferung von Meistern vorführt, welche Palestrina drei so gut wie unbekannte, wenn man unter Bekanntschaft mehr versteht als blosse Namengedächtniss. Durch dieses Unternehmen wird dem Künstler und dem Gelehrten der Stoff wachsen zu lernen gegeben und dankbar, und den Künstlern der Gegenwart nach reicher werden als er zu haben ist.

Dieser erste Jahrgang enthält [illegible] zwei Werke von Corelli: 5 Ordres — Suiten von Couperin, 4 Oratorien von Carissimi, 38 vierstimmige Motetten von Palestrina; jedem ist viel wird eine erste Abtheilung nachfolgen als [illegible] Lieferung, welche zugleich Hauptinhalt nebst Erläuterungen der Herausgeber enthalten wird. Verwandte [illegible] bei dem Einzelnen mit Rechenschaft über das Gegebene und zur Anregung für die, denen die werthvollen Werke bisher gar nicht zugänglich gewesen.

Archangelo Corelli aus Bologna (1653—1713) wird der Vater des modernen Violinspiels genannt. Seiner Zeit hochgefeiert, auch in Deutschland namentlich von Händel [illegible] in Ehren gehalten, ist sein Name später zurückgetreten gegen den Glanz der modernen Virtuosität. Was ihm etwa fehlen mag an Bravourstücken mit harmonischen Ausschweifungen und farbenreichem Farbenreiz, wird reichlich überwogen durch die edle Schönheit seiner in sich gerundeten Tonsätze, die uns nicht allein lehrhaft historische Denkmäler, sondern auch lebendig wirkende, zu freundlichem Genusse bestimmt werden, sobald wir nur [illegible] recht anfassen, die in alt ausführbaren Trios zu Gehör zu bringen. Für die Kunstgeschichte wichtig [illegible] auch darum, weil seine Instrumentalsätze von Italienern, wie überhaupt von Romanen verhältnissmässig selten sind — ist doch dieser tiefe Schacht der [illegible] Kunst von Niederländern so [illegible] befahren und ergründet wie von denjenigen Meistern, die jenen päpstlichen Legat mit dem sonderbaren Prädicat ehrte: *Habet profundos acutos et mirabiles speculationes in capite suo.* Wer also dem deutschen Volke wohl will, sollte billig dessen [illegible] Kunst nicht gering halten, und nicht über den

Adel des Menschengesanges jene Töne der Mittelwelt verachten, die den Abgrund aufthun unter dem Wort, und mehr sind als das Wort.

Die vorliegenden Stücke sind Corelli's erstes und zweites [illegible] Werk: *Opera prima* vom Jahre 1683, Op. II von 1685, jedes der zwei Werke enthält 12 Sonaten, die ersten genannt *Sonate da chiesa* = Kirchensonaten, die anderen *Sonate da camera*. Der Unterschied von Kirche und Zimmer, von geistlich und weltlich, war jener Zeit nicht so gross, wie wir ihn noch heut zum Sprachgebrauch aus vorstellen würden. Später freilich hat sich jener Unterschied, obwohl der Christ schon von jeher bewusst, bei wachsender Mannigfaltigkeit des Lebens und manche andern Geschichten der Kunstmittel allmälig verschärft, wo denn eben so wohl römisch und deutsch als katholisch und evangelisch in Grundsatz und Uebung ihre besonderen Wege einschlugen, aber auch dem wenigen Kundigen ist es bald fühlbar, dass im 16. bis 17. Jahrhundert Bild- und Tonkunst beider Kirchen einander näher standen als im 17. bis 18. — Es [illegible], dass der Gebrauch von Instrumenten in der Kirche mit dem Wachsen der Instrumentalkunst desto weltlich verdächtiger erschien, und erst Corelli's Sonatenstücke das Geigenspiel [illegible] die gesetzliche Zulassung des Instrumentals in der Kirche errang.

Seine vorliegenden Kirchensonaten haben mehr gelde Gestaltung, die Kammersonaten sind munterer, ausgelassen mit Tänzen durchflochten und allerdings etwas mehr in das Weltliche gefärbt. — Ernstere Sätze, wie *Grave*, *Andante*, *Adagio*, sind beiden gemein; lustig aufgeweckte Stückchen, jedoch ohne Tanznamen, kommen auch in den kirchlichen vor; einige Allegros der Kirchensonaten, z. B. S. 33, 43, 53, 60, sind den Gigues der Kammersonaten ganz ebenverwandt, ja [illegible] ähnlich. — Sämmtliche Sonaten übrigens sind dreistimmig zu zwei Violinen und Basso; die Bassstimme lediglich wird [illegible] *Violone* (e) *Organo* oder *Cembalo*. Dabei ist ausgesprochen, dass zwei [illegible] Instrumente meist zusammen gehend, mit zuweilen getrennt auftreten, wo dann die tiefere in ruhigen Grundtönen schreitet, die obere mit lebhaften Figuren floriert, ähnlich unserm Bass und Violoncell in Beethoven's Symphonien. Hier möchte sich für die Kammersonaten auch [illegible] Verstand wohl der Name Violoncello statt Violone [illegible], was auch der Sprachgebrauch zulässt, da Violone überhaupt grosse (grössere) Geige bedeutet. Das so entstehende Uebergewicht der Bässe wird ein Gegen-

*) Als [illegible] Band der »Denkmäler der Tonkunst« in Subscription zu beziehen. Bände durch die Verlagshandlung J. Rieter-Biedermann. Preis 1⅓ Thlr.

gewicht gegeben durch die füllende Stimme der Orgel oder *Cembalo*, welche deswegen durchgehends mit Generalbass beziffert ist, eine Weise, die bei vielen gleichconstruirten Bach'schen Tonsätzen ebenfalls gilt. So gehen denn aus dem bescheidenen Geigensatz kinggreiche Gebilde hervor, indem das Clavier die harmonische mehr gedachte als geschriebene Masse [illegible] hinzuthut — dienend, nicht herrschend — so dass europäische Virtuosen ihr [illegible] sahen Sorte ihre Spass nicht darin finden, wohl aber andere Leute, die sich der Töne im Herzen erfreuen wollen.

Die harmonische Structur hält sich meist im Bezirk der modernen Dominant-Modulation. Doch ist das kein Hinderniss lebendiger und rauschender Bewegung, und wo einmal entferntere Modulation eintritt, wirkt diese desto erfrischender, je weniger sie abgebraucht ist. An ältere Harmonieführung ist im Verlauf der Sätze wenig Anklang, nur die Schlüsse — halbe oder ganze — namentlich in den langsamen Sätzen der Adagios Largos Andantes münden gern in phrygische Wendung, seltener in mixolydische.

Die Kirchensonaten, als die leichter einzuüben, werden den Liebhabern bald einleuchten, mehrere auch sich dennoch einprägen und Wohnung haben für andere Tongebilde derselben Zeit. Anklänge daran bei Scarlatti und Händel bezeugen sich bald als Nachgeahmtes, bald als Zufällig-Nothwendiges d. h. dem zeitgemässen Sprachgebrauch Angehöriges.

SONATE 1 von mässiger Bewegung und gediegenem Schwung, ist besonders interessant im Finale (*Allegro* ⁶⁄₈), wo das letzte Thema (a)

canonisch eingeleitet, umgekehrt und in lieblicher Terz- und Sexten-Umschlingung (b) durchgeführt, an Haydn's anmuthige Spielweisen erinnert. Diese Terz-Sexten-Windungen hat S. Bach in sonderlicher Mannigfaltigkeit bald schaltend bald tändelnd verwandt, und bei Corelli ein Nonnet, was sich wesentlich abscheidet gegen das Frühere wo ähnliche Wendungen bei den älteren Tonsetzern nahe lagen, wurden sie rechtlich und ausdrücklich vermieden.

SONATE 3 mit sanft ganz täuschendem Eingange hat eine Hauptsatz ein lebhaft [illegible] *Allegro*, dessen Thema leicht fugirt, an zwei ten Theile fugirt und neunt bei sehr einfachen Modulationen doch höchst erweckend wirkt. Das folgende Songthema (*Adagio* ³⁄₄) als Moll-Due etwas künstlicher modulirt, zeigt in den rhythmischen Rückungen eine antike Wendung von eigenthümlicher Kraft, indem das thematische Rhythmus (a) vorübergehend aus einem augmentirt wellenden (b) durchkreuzt wird (S. 20 und 21).

wo die Fortführung des synkopirten Anfangstaktes

dem Auge und Sinne nicht so bequem ist als die ältere, wie oben bei (b). Aehnlich rhythmisirt und von lieblich bedeutender Wirkung ist ... der letzten Kammer-Sonate S. 118 ... 2 und 120 3 4. — Das *Finale Allegro* ist ... rend und ... zugleich wenig anregend durch die Anwendung des *Rovescio* — des umgekehrten Themas, *motu contrario*.

Lieber Sebastian braucht dergleichen Rovescen bald spielend, ... bald in grimmigen und seltsamen Launen in ... hier kann man vergleichen lernen — und ablernen.

SONATE 4 ist ein anstehendes Beispiel der mehr und minder Bewegung (*augmentatio* — *diminutio*) in den Scalenfiguren, die meist durch Terz-Sexten-Geflechte verschönert sind ... die.

SONATE 5 klingt nach lieblichem, fast kirchlichem Eingang des Hauptthemas des Hauptsatzes ganz nach Händel, nur sind die Schlüsse matter, was nicht blos von der Dreistimmigkeit herrührt. Das dann folgende Wechselspiel mit zweistimmigem Tempo-Einsatz ist wie ein Gespräch von Sängern und Geigern, voll *sostenuto* Grazie. — Im *Finale Allegro* ⁶⁄₈ ist ein fröhliches [illegible] Thema hübsch fugirt, aber der Schluss rhythmisch ungenügend, gleichsam abknappend. Aehnliche Leichtigkeit und Unschlüssigkeit findet sich in den [illegible].

SONATE 6 wo S. 39, im Takt 3 ... Gefühl also ... der Harmonie der Halbcadenz ... wäre ... diese ganze Sonate eine der ... klangreichsten, schwärmerisch-heiter, mit allerliebst überraschenden kreuzenden Melodien. Angenehm ist auch der innerhalb dieser und ähnlicher Sätze grossentheils ununterbrochen gehende Fluss durchflochtener Stimmen, wie sehr dieser Vorzug uns durch Bach's Art und Kunst Verwöhnten angeprägt ist, wenn wie am heutigen gewohnten Gegentheil, wo solcher Fluss unbegründet, d. h. ohne innerhalb des Themas Ursache zu haben, willkürlich unterbrochen wird. Barren und Beispiele bei Corelli seltener als bei Ph. E. Bach und seinen Zeitgenossen — welche Beispiele verschweigen wir aus Bescheidenheit, denn was hülfe es, wenn wir dem Pfadfinder vorgriffen, ihn voreilig hinwiesen auf Stellen wie S. 32, 33, 50, 54—55, 67. — Denn um den Fliessen und Stocken zu bewusen, müsste man jedes fragliche Thema erweisen sein als Fluss gut oder von Haus aus zerrissenes, zum *scherzo* — *hoquet* angelegtes.

SONATE 7 u. 8 mit prächtig arbeitenden Hauptsätzen gehen abwärts in gefallenden Wendungen mit sanftem Ausklang, ein Umstand, der sowohl hier als insonderheit bei den harmonisch... hinweist, wie wenig diese Art gemüthlicher Saitenspiele für unsere gigantisch concertirenden Exhibitionen gemacht und gedacht sind. Kenner brauchen wie die Contrapunktiker insonderheit so erinnere wie kümmerlich einsam und allein das stetig*) schliessende Unisono des alten dreistimmigen Contrapunkts sich fühlen würde im Angesicht von tausend glitzernden

*) Mit sehr wenigen Ausnahmen als Kammer-Sonate 6 S. 14—4 S. 89 — Kammer-Sonate 2 S. 00 — 11 S. 100 ... 4 (unter 64) die nicht unisono aber doch nicht mit vollem Dreiklang schliessen.

glitzernden glühenden Augen des applausbedürftigen Concertisten.

SONATE 11 hat, wie mehrere Moll-Sonaten, einige künstliche Wendungen im chromatischen Gebiet, die den Unterschied jener Zeit von Bach's weitgeschweiftem Chromatik anschaulich machen. SONATE 12 voll heiterer Frische des Singsangs mit fast Händelschen Anklängen, schliesst mit einem reizend lebendigen *Allegro*, das ebensowohl Gigue heissen könnte. Auch hier ist eine Art reizende Mehrung des melodischen Getriebes glücklich eingefügt. — Die hier eintretende Quintsexte S. 63, 4, 3 jener Zeit ungewöhnlich, ist mehr ein wehmüthig rückblickendes Moment, während etwa, z. B. Beethoven's freie Quartsexten meist vorwärts halleuchtend und von solcher Kühnheit, dass, wer sie nachahmen will, unvermeidlich Landes [illegible] — man hat Exempel zum Beispiel! — Die ebenfalls neuerliche Tonleiter-Melodie S. 72, 8 3 im Bass [illegible] — ist ein Beispiel, was Baumgart richtig Anlage, wenige Gangbildung nennt, dass wirklich kraft ununterbrochener Bewegung wiederholte Melodien auf anderen Stufen *(alla [illegible] — rosalia?)* ungestört über harmonische Härten hinüber hüpfen.

In den KAMMER-SONATEN, wie ähnlich sie auch sonst den kirchlichen sind, thut sich doch nicht allein mehr üppige Beweglichkeit kund, sondern auch mehr specifisches Gebrauch des Tonart im modernen Sinne, was wohl mit durch das Kammer-Clavier veranlasst wird, indem dieses trotz alles Geschicktseins des Stimmers mehr ungleichschwebend ist und bleiben wird, als die Orgel, welche durch mechanische Mittel des wirklichen Gleichschwebung näher gebracht werden kann. Ohne uns hier auf Beweise einzulassen, stellen wir nur die Frage, ob nicht die hier gewählten Tonarten ungeachtet der damals tieferen Stimmung doch auf unsere Ohr ganz ähnlichen Eindruck machen wie dieselben, wo sie in modernen Tonstücken von Händel bis Beethoven vorkommen, gewiss ganz anderen Eindruck als dieselben Tonarten bei Schütz oder Hammerschmidt, die man getrost transponirt ohne Wandlung des Klanges. Dem hier zuweilen wie bei Händel ein ♯ oder ♭ weniger in der Signatur steht als heute üblich, z. B. C-moll mit zwei ♭, A-dur mit zwei ♯ — das scheint solange Gemüthlichkeit des Schrift, hat indess oft modulatorische (harmonistische) Ursache, die sich im Laufe des Satzes herausstellt und ist darnach kein Hinderniss die heutige Klangfarbe zu fühlen. — In

K.-SONATE I (S. 75) ist der blühende *D*-dur-Klang im Ganzen ganz ähnlich wie in Mozart's Symphonien und Ouverturen. — Die Anordnung ist überall entschieden im Festhalten der Tonart strenger als die Kirchensonaten; so haben dagegen ist die Reihenfolge der Tänze willkührlicher als bei S. Bach, dessen Suiten bei aller inneren Freiheit doch eine ziemlich regelmässige Reihenfolge zeigen: *Prälude* (*Toccata, Ouverture*) [illegible] *Allemande*, *Sarabande*, *Gigue* und ein Gesammtgefühl des Tönes schwerlich über sieben oder acht Sätze enthalten. — Corelli hat niemals die grössere bach'sche Ausdehnung, übrigens eben nach Belieben mehr oder weniger Sätze; die Sonate 12 sogar nur einen einzigen; die Melodien sind bald kunstreicher, bald volksthümlicher, haben nicht bei aller Feinheit [illegible] doch jenen seinen modulischen Gang, sogleich sogar wenn der Tonleitersatz (Basso Ritornell), dem nach modernem Bachischem Costüm durchaus voller würdigen Ausklang gebührte. In Corelli's weiblichem formähnlichen dagegen nach einer leichten Hinschweben, ein rhythmischer Bürgenblinken gestattet, wie hier:

S. 34 ... 68 ... 91 ... 77

über welche rhythmische Gebilde Hauptmann (Harmonie und Metrik § 81, 82) das Richtige überzeugend sagt.

SONATE 2 hat eine ganz allerliebste Gigue voll Zärtlichkeit und Schalkheit, so wie wir sie in ihrer Gesammtheit kennen lernen, worauf die melodischen Stimmen thematisch verwerthet werden, deren [illegible] Thema S. 80

erscheint wieder Sonate 4 S. 88 und Sonate 6 S. 98 und giebt jedesmal ein anderes Bild, wo immer das lieblich Volkston durchklingt wie aus dem Busen voll anderes Elementes [illegible]. Ueberhaupt sind die Gigen sonderbare Creaturen voll schöner Launen, naiv, aber regellos im Wege hüpfend, sogar Schwermuth ernste Stirn erheiternd — darum ist ihre menschenähnliche Rhythmisirung ebenfalls freier als alles übrige im Tanz. Denn während diese ihren festen Grundriss haben in gerader oder ungerader Taktirung, finden wir bei den Gigen $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ (letzteres bei Corelli S. 80 signirt C $\frac{12}{8}$) etc. — *Sarabande* dieses steigt sogar S. 109 ein offenes $\frac{3}{2}$ empor, dieses lieblich ebensowohl in C $\frac{6}{4}$ darstellbar; aber was soll man sagen, wenn Bach einmal gar zeichnet: Φ, will sagen $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ oder [illegible] gleich [illegible] (B. W. 3, 193 E-moll)? Man soll sagen: die Gigue ist eine unberechenbare Coquette, verführerisch mit und ohne Willen, dieselbe jedoch — wohl gemerkt — immer ein menschenähnlicher Humoristen, nirgend mit heimtückischem Hintergedanken, die uns an den Tönen auch etwa bei ihren Ansehlichkeiten, den Hörer so anzuführen. Was aber das unmusikalische Instrumentale angeht, da hätten wir mit der lieben ernste noch eine Lanze zu brechen — doch dazu ist hier (noch?) nicht der Ort.

Aehnlich wie der *Gigue*, doch anders, ergeht es der *Allemande*, die nach den eigenen Mustern ebenfalls menschliches Costüme zu tragen gefallen lassen, indem sie zwar den Grundriss des geraden Rhythmus mit der Stimmung gehaltenen Ernstes stets bewahrt, im Uebrigen aber ganz mit gothischem Schnörkeln angethan, auch in formmässiger Modulation verwickelt wird, ohne die Präludierform hinreissend [illegible] Contrapunkte schwärmt sie entlang. Corelli gibt der Allemande bei gleichem Rhythmus allerlei Tempi: Sonate 4 E-moll *Presto*. — Sonate 5 B-dur *Allegro* mit feierlich entnommenen Accente des später *[illegible]* den Ausdruck — Sonate 6 G-moll *Largo*. — Sonate 7 F-dur *Allegro*, ansprechend über Tiefsinn. — Sonate 9 Fis-moll *Largo* von schwermüthigem Liebreiz.

In diesen beiden Formen (der Allemande und Gigue) ist die Mannigfaltigkeit gross genug, um den kategorischen Imperativ der Formel: Quälen Loosen in Gleise zu führen, während die übrigen an festere Gesetze gewöhnt sind. Die Sarabanden sind bei Corelli zwar phlegmatisch — [illegible] oft von unbedeutender Erfindung — wovon jedoch die einzig liebliche sarabande der Sonate 6 ausge-

gewonnen, ist S. 107 — eine Gavotte, die bald keck und stolz gleich, bald vornehm tändelnd seine Caprice (?) und mehr angenehm scherzhaft flüssig und schlangenhaft zwischen den ernsten und melancholischen Sätzen hindurchschlüpft. — S. Bach hat, wohl mehr aus eigener Erfindung als aus historischem Anlass, den [illegible] Tonformen bestimmtes Gepräge eingebildet: das Beethovensche pathetische Scherzmotiv, des Concerts die elegante Courtoisie, der Bourrée den ungezügelt edlen Clown — in all diesen Stücken ist Coperin ein weit gewählterer, wenngleich Corelli minder melodisch farbig als Muffat — ganz in der Stellung, die der zahme Franzose einnimmt zwischen deutschem und italienischem Geiste, wovon E. M. Arndt in seiner »Vergleichenden Völkergeschichte« — [illegible] Franzosen — des Lehawell Treffendste sagt, was zu sagen war.

Vorzüglich schön in Grundlage und Durchführung sind Sonate 10 und 11 mit vollkommen Mozartischem E- und Es-dur-Klang; wir glauben sie mit allen Zeiten ausnehmlich und empfehlen sie denjenigen Musikfreunden, die sich an Instrumentalmusik gleichsam um Bekanntschaftsgang des rechten Liebhabers werden die Sätze klein, je mehr ge-spielt, ge[illegible] gewinnen.

Nachträglich bemerken wir, dass gelegentlich der Stelle *Allemande* S. 83 [illegible] 1—2 der berühmte Contrapunktist Paolo Colonna den Corelli strafte wegen seiner verbrecherischen Quintenfolge. Corelli aber die Strafe nicht schweigend hinnahm, was sagen unsere Gelehrten dazu? — Ebensowohl was diese auch offenen Quinten möchten wohl die heimlichen S. [illegible] 1—2 [illegible] erwecken. — Auch die Absonderlichkeit der Sexenden-folgen S. 97, 2, 3 und 4 [illegible] ihres Ortes [illegible] wie auch bei Händel zuweilen geblieben denken *) hat doch S. Bach die kühnere Umlösung

(in der Johannes-Passion)

gewagt ohne Tadel, weil die Ueberkraft der Melodie nochmal im Fugenthema dem Verständnisse zu Hilfe kommt. — Von schönen Tern [illegible] Unvermögen [illegible] noch erwähnt [illegible] S. 44 38. — endlich beachte man den besonderen Gebrauch des Trillers 9, 40 22 [illegible] nie und hier mehr melodisch dort mehr [illegible] jedenfalls nicht dasselbe was unsere Triller zu sein pflegen.

Ein paar *Errata*, die den Musiker kaum stören, erwähnen wir zur Gewissens halber.

S. 35, 4 b muss Violine 1 am Schlusse g haben statt g.
S. 112 B. 3 — — — — b — — a.

Nach Corelli sind unseres Wissens keine bedeutende Instrumentalisten in Italien aufgestanden. Cherubini's herrliche Ouverturen dem [illegible] Ebenbürtiges, und was das geringere Theil seiner schöpferischen Thätigkeit. Einerlei ist, ob diese Kunst ruhe dort nur, ob es eine Ruhe zum Tode ist, wissen wir so wenig als es Deutschen wissen. In ein [illegible] — Nicht jeder Schlaf ist ein *Requiescat* in pace, nicht jede Klage um die Mängel der Zeit ein Requiem. Hat die deutsche Dichtung nach jahrhundertlangem Ruhe ein herrliches Erwachen gefeiert in den edlen Gefühlen, die doppelt so lange ergesangt schlief, endlich in Winckelmann

*) Ueber solche Stellen, die meistentheils eine leider ausgeführte Cadenz andeuten, also nicht strenge gemeint [illegible] wie die [illegible] werden wird demnächst in den Bemerkungen des Herausgebers Corelli's über die von [illegible] beiliegen Grundsätze ausführlicher gehandelt werden. *D. Red.*

und Thorwaldsen eine fröhliche Urständ gewährt, warum sollte der Prophet des Abendrothes Unrecht haben, wenn er ruft bei dieser dampfenden Weltgeburt einer [illegible] lichen [illegible] der Künste zum Wohl [illegible] zu gönnen? kein Requiem, sondern ›Ich schlafe, aber mein Herz wachte‹ — und danach, so Gott will, ein schöneres Auferstehen als Dornröschens. Wir mussten hier — um kein Aergerniss en famille zu geben — zunächst Italien. *Ed. Krüger.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Beim Sonnenuntergang. Gedicht von A. Munch. Concertstück für gemischten Chor mit Orchester von **Niels W. Gade.** Op. 46. Leipzig, Fr. Kistner. Partitur 25 Ngr.

H. D. Unter den Vorzügen Gade'scher Compositionen hat von Anbeginn seiner schöpferischen Thätigkeit das Geschick eines feinen und reichen Colorits in erster Linie gestanden; dasselbe war geeignet den bedeutenden und neuen Gedanken seiner grösseren Tondichtungen einen besonderen Schmuck zu verleihen, es hat mitunter auch wohl seine verführerische Gewalt bewiesen und zu zeitweiligen Zerflossenheit schöpferischer Kraft den Hörer vergessen gemacht. In dem vorliegenden Werkchen ist zur Verwendung reichen Mittel der Tonfärbung durch die Instrumente wieder alle Verantwortung gegeben, dieselben aber durchaus nicht zum Nachtheil eines wahren und tief empfundenen Ausdrucks, der sich in welchen, schönen erfundenen Motiven abspiegelt. Das Gedicht von Munch (übersetzt von Lobedanz) schildert in hübschen Worten mit Bildern die Abendstimmung, welche mit Wehmuth die Sonne scheiden sieht, aber in der Beruhigung in der Hoffnung auf ihr Wiederkehr Trost findet. Das leise Flüstern in dem Tremolo der tiefsten, getheilten Saiteninstrumente, wozu die Blasinstrumente (ohne Accorde) hinten und Cello und Fagott in der Höhe einsetzend in getragenem Gange abwärts steigen und den Wechsel der Accorde tragen, versetzt uns alsbald in eine stimmungsvolle Stimmung. Der Eintritt des Chores, welcher nach und nach sich sammelt und dann fortwährend in gefüllter Harmonie und in weichen zarten Motiven die Textesworte singt, beschwört uns gar gefällig die völlige Ruhe, die geheimnissvolle Stille ist mit Kunst schön gezeichnet. Charakteristische Bewegung in den Instrumenten ausdrucksvolle Motive der Begleitung, feine und sorgsam überlegte Declamation der Worte haben die Wirkung. Wir heben eine längere Stelle der zweiten Strophe hervor, welche die Schilderung der nach und nach eintretenden gänzlichen Stille enthält, die Worte werden hier von den Stimmen, gruppenweise vertheilt, unisono gesungen, wobei die Tonlage allmälig immer tiefer wird. Aus völliger Stille erhebt sich dann die Aufforderung zur Hoffnung (»Doch sage nicht«) in voller Harmonie und mit einem wahr empfundenen, feierlichen Ausdrucke. Der letztere steigert sich dann im Verlaufe (wo ein wenig gezwungen die anfänglichen Themen wieder ergriffen wird) zu breiter freier Gebung (»Wo Lichtes Quelle gut i vorsteht«), mit voller Instrumentation; am Schlusse tritt das Motiv des Anfangs wieder hervor, welches zu beruhigtem Abschlusse führt. — So tritt das ganze Stück manchen der schon von Gade und anderen [illegible] Stücke zur Seite, wobei wir z. B. an die »Frühlingsbotschaft« denken. Ein tiefes und kräftiges Walten einer bedeutenden Individualität, einen neuen und selbständigen Stolz gewähren, wie auch hier nicht, und müssen auch dies Werk zu den guten Nachahmungswerken stellen. Noch mussst der Gade'schen einmal vor andern eigenen Meisterschaft der Instrumentation und Colorirung hat ihn der Inhalt der kleinen Dichtung diesmal durchweg poetisch gestimmt und es ist aus der Vereinigung dieser Anregungen ein durch Anmuth und Wahrheit, durch Wirkung und Ausdruck sich vortheilhaft auszeichnendes Gebilde entstanden. Unsere

Chorvereine werden sich dasselbe ohne Zweifel, nach dem Vorgange Cölns, recht bald zu Nutze machen.

Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703

Dass Bach sich in früher Jugend eine Zeitlang in Lüneburg aufgehalten habe, versichern uns seine Lebensbeschreiber. Forkel nennt mit Bestimmtheit die Michaelisschule. In der er später sich selber nicht ... der Ausdruck »Michaelisgymnasium« bei Winterfeld ist nicht genau; es war die Particularschule des Klosters St. Michaelis.

Nachdem frühere Nachforschungen oder Nachfragen wegen Bach's Aufenthalt in dieser Stadt noch damals unter der ersten Norddeutschlands ... zu deinem Ergebnisse geführt hatten, hat endlich ein bewährter Musikfreund und Kenner, Herr Professor W. Junghans, Rector am Johanneum zu Lüneburg, die Sache in die Hand genommen und nach längerem Suchen in dem Archiv des Klosters St. Michaelis mehrere Actenstücke gefunden, welche wenigstens einige Haupttheile des Gegenstandes aufhellen. Diese Nachrichten hat derselbe vereinigt mit Allem, was sich sonst an gedruckten oder geschriebenen Nachrichten über die Pflege der Tonkunst in früherer Zeit vorfand und davon ein Bild entworfen von den musikalischen Zuständen Lüneburgs seit der Reformation. Diese höchst schätzbare und mühevolle Arbeit ist gedruckt in dem soeben zur Vertheilung kommenden »Programm des Johanneums zu Lüneburg Ostern 1870« und führt den Titel: »Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik.«

Nachstehend theilen wir im Wesentlichen und wörtlich daraus mit, was Bach und die ihn zunächst nahe berührenden Verhältnisse betrifft. Das Michaeliskloster unterhielt eine unbedeutende Zahl sogenannter Mettenschüler, welche die eigentliche Kirchenmusik auszuführen hatten, und eine fast doppelt so grosse Zahl Chorschüler für weitere musikalische Zwecke, als Exequiensingen und für das Umsingen auf den Strassen. Aus den Zahlungsregistern, welche der Cantor zu führen hatte, ist nun zu ersehen, wann Bach eintrat und welche Stellung er in diesem Chore einnahm. Der Bericht des Herrn Prof. Junghans hierüber lautet wie folgt:

»Vom 18. Juni 1694 bis zum 21. Mai 1710 finden sich von der Hand des Cantors Augustus Braun sehr sorgfältig geführte Verzeichnisse sowohl derjenigen Schüler, an welche das Metten- und Quartalgeld ... dagegen ... an welche um Ostern das Choregeld für das Semester von Michaelis bis Ostern ausgezahlt worden ist.

»Die Zahl der Mettenschüler variirt zwischen 16 und 13 einschliesslich der beiden Expectanten, welche ständig als namenlose aufgeführt werden. Die höchste Zahl erreicht das Jahr 1698. Der Anfang des Jahres 1710 enthält 16. Die Zahl der Chorschüler — chorus symphoniacus — variirt zwischen 27 und 23. Ein Theil der Mettenschüler finden sich namentlich in jedem Verzeichnisse der Chorschüler und zwar mit den höchsten Honoraransätzen; aber umgekehrt finden sich nicht sämmtliche Chorschüler in den Verzeichnissen der Mettenschüler. Die daraus sich ergebenden Folgerungen über die Organisation beider Chöre werde ich später geben. In dem Mettenchore werden die beiden Expectanten nie mit Namen genannt. In dem chorus symphoniacus erscheint und zwar zu Ostern 1696 Christian und Rademacher ..., zu Ostern 1697 Rademacher major und minor, zu Ostern 1698 wiederum Rademacher major und minor, zu Ostern 1699 und zu Ostern 1700 ohne Namen. Die Namen der Rademacher finden sich auch unter den Probeschriften von 1698 und zwar der eine als Quintaner; der andere schreibt nach dem Inhalt und der Form seiner Handschrift einer höheren Classe anzugehören und ist wahrscheinlich der im Verzeichnisse von Ostern 1698 unter den Expectanten aufgeführte Rademacher. Während nun weder in den Verzeichnissen der Mettenschüler bis zum 3. April 1700 noch in dem Verzeichnissen der Chorschüler von Michaelis 1699 bis Ostern 1700 die beiden Namen Erdmann und Bach sich finden, treten dieselben zuerst in dem Verzeichnisse der Mettenchöre vom 3. April bis zum 1. Mai und vom 1. Mai bis 29. Mai hervor, und zwar unter 15 Schülern Erdmann an 3ter, Bach an 14ter Stelle von oben gerechnet, jeder mit der dritten Honorarstufe von 12 gGr. Im zweiten Monate nach dem Abgange eines weiter oben stehenden Schülers erscheint Erdmann an achter, Bach an neunter Stelle mit demselben Honorare. Hiermit hören die Verzeichnisse auf, und es ist mir nicht gelungen, weder in den Acten, noch in den Rechnungsbüchern irgend eine Erwähnung der Beiden zu finden. Aus dem Umstand nun, dass beide Namen weder in dem Verzeichnisse der Chorschüler von Michaelis 1699 bis Ostern 1700, in welchem die Namen sämmtlicher Mettenschüler auftreten, noch in dem der Mettenschüler vom 4. März bis zum 3. April 1700 sich finden, scheint hervorzugehen, dass die beiden überall erst zu Ostern nach Lüneburg gekommen sind. Denn dass dieselben unter den beiden namenlosen Expectanten der beiden Jahre von Michaelis 1698 bis Ostern 1699 und von Michaelis 1699 bis Ostern 1700 verborgen sein könnten, ist aus dem Grunde nicht wahrscheinlich, weil sonst die beiden zu Ostern 1699 genannten Rademacher in den Verzeichnissen von Ostern 1699 und 1700 unter den ordentlichen Mitgliedern vorkommen müssten, was nicht geschieht, oder abgegangen sein müssten, was ihres jugendlicheren Alters halber nicht wahrscheinlich ist. Es sind die beiden demnach wahrscheinlich unter den beiden namenlosen Expectanten von 1699 und 1700 wiederum zu erkennen mit einer kleinen Gehaltszulage, während die beiden Erdmann und Bach, ohne erst Expectanten gewesen zu sein, ihrer Leistungen halber sogleich zu einer höheren Stelle eingetreten sind, ein Gebrauch, welcher in diesen Verzeichnissen wiederholt hervortritt.

»Auch in welche Stimme Erdmann und Bach eingetreten sind, lässt sich aus einer Vergleichung der Metten- und Choregeldempfänger bei den beiden ersten Schülern nachweisen. Die Choregeldempfänger sind nämlich immer nach den Stimmen, welchen sie angehören, die Mettengeldempfänger dagegen immer nach den Abstufungen ihres Honorarbetrages geordnet. Das Verzeichniss der Mettengeldempfänger stellt sich nun nach Massgabe des Verzeichnisses der Choregeldempfänger vor dem Eintritte Erdmann's und Bach's in den Mettenchor also:



Sopranisten	Halbjährliches Choregeld		Monatliches Mettengeld			
Pracht, Präfectus	24	Mk	1	Thlr		
Mitag	17	—	—	—	14	gGr
Tenoristen:						
Köhler, Adjunctus	44	—	1	—	—	—
Hochgesang min.	44	—	—	—	16	—
Hochgesang maj.	14	—	—	—	14	—
Altisten:						
Schmersahl	15	—	—	—	16	—
Pfaff	11	—	—	—	8	—
Schön	8	—	—	—	8	—
Bassisten:						
Koch maj.	18	—	1	—	—	—
Schmidt	9	—	—	—	8	—
Vogel	4	—	—	—	8	—
2 Expectanten, jeder	6	—	—	—	4	—

»Nach Erdmann's und Bach's Eintritt gestaltet sich die letzte Gruppe ohne Berücksichtigung der Stimme im Mettenchore also:



Meßlasgeld [?]

Koch maj.	1 Thlr	—	gGr
Schmidt	—	16	—
Erdmann	—	16	—
Bach	—	12	—
Vogel	—	3	—
2 Rapetti[illegible], jeder	—	4	—

»Da nun Koch maj. mehrjähriger Stimmführer oder wie solche auch wohl sonst heissen Concertist im Discant wiederum an der Spitze dieser Gruppe mit dem Gehalte eines Concertisten auftritt, so ist anzunehmen, dass auch in diesem Monate mit ihm die Reihe der Discantisten beginnt und die darauf folgenden also auch Erdmann und Bach, derselben Stimme angehören, jedoch zugleich an einer höheren Stelle eingetreten sind. [illegible] dass Bach seiner schönen Discantstimme seine Aufnahme in den Michaelischor zu verdanken gehabt habe. Das Stimmenverhältniss des Discant zum Alt aber [illegible] darf nach einer Vergleichung des Verhältnisses dieser beiden Stimmen zu einander, wie solches in den nach ihren Stimmen geordneten Verzeichnissen der Chorgeldempfänger von den Jahren 1697 bis 1700 vorliegt (1697 [illegible] 1698 [illegible] 1699 [illegible] 1700 [illegible]) als nicht abnorm erscheinen.

»Bach trat also im Monat April 1700 in den Chor der St. Michaelisschule zu Lüneburg ein und zwar als Discantist.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** (Theaterangelegenheiten. Ein Vorbild der Laube'schen [illegible] Und wenn hier Laube dann [illegible] als welches Kennerauf seines einstigen Gegenstandes [illegible] zugleich [illegible] Charakter [illegible] Principien [illegible] was man so alles [illegible] von dem Gefühl seines Superiorität [illegible] Desshalb [illegible] Verhältniss des Stadt-Theaters [illegible] Verwaltung [illegible] und [illegible] dass Laube [illegible] um die Gunst der Stadträthe sich bemühen werde, dass er dessen [illegible] nach Art des [illegible] Herrn Gustav Freytag, der die [illegible] der Leipziger [illegible] stellt und [illegible] »Verlornen Handschrift« [illegible] kümmern werde, [illegible] die Stelle grosser politisch [illegible] Kreise, des Adels, des Bürgerthums vertritt. [illegible] Laube folgte [illegible] in das Theater [illegible] und [illegible] Von der Theaterzeit hielt Laube seinen [illegible] Das [illegible] Patrioten [illegible] die Politik [illegible] letzte. [illegible] Welche Theorie! Dass ein Director [illegible] Theater [illegible] dem Erwerbe [illegible] Mann [illegible] genug [illegible] Ansprüche [illegible] Wenn aber derselbe [illegible] Mann, der die bestehenden [illegible] dennoch [illegible] eigener [illegible] weiteste [illegible] Brücke [illegible] Hauptstadt [illegible] gebührt, und fragen [illegible] mit welchem Recht er [illegible] als [illegible] zu überbieten. [illegible] Grunde [illegible] Laube [illegible] Stellung zu erhalten [illegible] wirklich [illegible] Nelz [illegible] Ueberhebung und in dem Laube sich diese zu Schulden kommen [illegible] was [illegible] Stellung [illegible] von Politik [illegible] Intriguen [illegible] Und [illegible] keine Fäden [illegible] Theater [illegible] Publikum [illegible] verbinden [illegible] Kreis zu bieten. Ein Mann [illegible] Laubes [illegible] und [illegible] Anhang [illegible] Mitbürger [illegible] ist, das Kunst-Institut [illegible] Gesellschaft [illegible] eigenen Sinne zu [illegible] Partei [illegible] Wenn [illegible] von seinem Vorläufer sagen konnte, dass er in unausgesetzter Arbeit [illegible] seine alten Freunde [illegible] Stadt aus dem Gebiete Leipzigs [illegible] in [illegible] Vorträge [illegible] Jenigen [illegible] Namen [illegible] Zeit [illegible] jenen Verein [illegible] begründet, deren Vorsteher [illegible] Schriftsteller Leipzigs [illegible] Männer versammelt [illegible] Theaterdirector [illegible] Laube auf [illegible] politisch [illegible] und mit warmem Herzen [illegible] Worten von Oesterreich [illegible] Oesterreich [illegible] als der Wendepunkt der ganzen Sache [illegible] Laube [illegible] Wer begreift [illegible] Laube [illegible] behandelt [illegible] Mangel [illegible] Brühl [illegible] (Gottsched) [illegible] Laube also [illegible] Leipziger [illegible] Wirkungskreise [illegible] Boden unter den Füssen weggezogen. Leipzig ist [illegible] Bildung, wenn man [illegible] beiden [illegible] Gebäude, das Museum und das Theater betrachtet und erwägt, wie [illegible] Stande gekommen sind, so braucht man keine Belehrung weiter über [illegible] gemeinsinnige [illegible] in anderen, selbst in grösseren und reicheren deutschen Städten in dem Maasse vergeblich sucht. Auch dass diese Stadt [illegible] im Ganzen wenig [illegible] Ordnung [illegible] Theil [illegible] doch [illegible] welche diese [illegible] Vertheidigung [illegible] politisch [illegible] von den [illegible] und [illegible] Städten für die neue österreichische Verfassung fordert. [illegible] des Genus [illegible] politischen Pflichten [illegible] Kraftentfaltung [illegible] Laube [illegible] das Literatenthum [illegible] Kräfte [illegible] in eine bedeutende Aufgabe [illegible] Die deutsche Theaterreform [illegible] Versuch [illegible] Oesterreich [illegible] Schauspiel [illegible] Leipzig [illegible] Oper [illegible] Drama [illegible] Das deutsche Theater [illegible] Zeit und [illegible] Herrn Laube [illegible] seine Sympathien für Oesterreich [illegible] norddeutschen [illegible] Theater [illegible] Laube [illegible] Hamburger [illegible] In Hamburg [illegible] Laube [illegible] Oesterreich [illegible] Zeit [illegible] Er [illegible] Theater [illegible] Laube [illegible] besser [illegible] Leipzig [illegible] —

✱ **Berlin.** Wagner's »Meistersinger« [illegible] Aufführung [illegible] in Wien. Durch alle Berichte [illegible] Wagner [illegible] Politik [illegible] Oper [illegible] Scandal [illegible] Berliner Aufführung — [illegible] der Sänger des Hans Sachs [illegible] ebenfalls [illegible] dem ersten Abend [illegible] Probe. Nach dem zweiten [illegible] Gesang [illegible] Molière [illegible] ersten Sängers [illegible] Personen [illegible] Betz [illegible] Beifall [illegible] Ehren [illegible] Schluss getragen.

✱ **Königsberg.** Der Musikdirector Hamma, welcher mit seinem »Sänger-Verein« [illegible] zwei Concerte kleinerer Stücke [illegible] Concert [illegible] Vorführung des Händel'schen Pastorale »Acis und Galathea« und [illegible] »Erlkönig's Tochter« von Gade [illegible] Aufführung.

✱ **Bonn.** (Aus [illegible] Bibliothek.) Nachdem der [illegible] zu Stande gekommen, fand in der verflossenen Woche die Ausgabe der bedeutenden musikalischen

ANZEIGER.

[51] **Neue Musikalien** im Verlage von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Beethoven, L. v., Op. 92 **Symphonie** No 7 Adur für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von Carl Burchard 3 Thlr 15 Ngr

— **Ouverturen, Gesänge und Zwischenacte zu Egmont.** Clavierauszug mit Text. 1 Thlr. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.

Cherubini, L., Introduction zum dritten Acte der Oper Medea für Pianoforte allein 15 Ngr

— Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen. 11¼ Ngr

— Ouverturen für Pianoforte zu zwei Händen. Nr. 1—6 à **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.

Deprosse, A., Op. 11. **4 Lieder** für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. à 7½ Ngr

Nr 1 *Am Zelthüter* [illegible], was thut da so zerbrochen

- 2 Nach Innen hohen Zaste streben wie

- 3 Die helle Sonne leuchtet.

4 *Am Wegen*, Sing' mit dem Knospe hoch zu mir

Gluck, J. C. v., Ouverturen für das Pianoforte zu zwei Händen. Nr 1—13 à **Roth cartonnirt.** 15 Ngr

Hiller, Ferd., Op. 111 **Gavotte, Sarabande, Courante** für das Pianoforte Einzelausgabe Nr 1 Gavotte 15 Ngr Nr 2 Sarabande 7½ Ngr Nr 3 Courante 15 Ngr

Holstein, F. v., Op. 11 **Der Haideschacht.** Oper in drei Acten Clavierauszug mit Text

Daraus einzeln

Nr 1 **Introduction.** (Sopran, Tenor) 15 Ngr

Lagen un'lauen Bl'm schnarrten

Nr 5 **Arie.** Sopran) 7½ Ngr

Sag mal Kukuk sei's dir Kukuk gelacht

Nr 7 **Lied.** Sopran 7½ Ngr

Lied gutlich der Sommerwind

Nr 10. **Lied mit Chor** (Bass) 15 Ngr

Wie ist de Frestanne langen

Nr 16 **Duett, Recitativ und Arie** (Bariton.) 15 Ngr

Ihr Wald [illegible] mich wiederum

Arie O zeig' dich Herr

Nr 12b **Recitativ** (Bariton)

[illegible]

Nr 21 **Terzett.** (2 Soprane, Bariton) } 15 Ngr

Dich an zu jagen wilder Knabe

Nr 17 **Duett.** Sopran Tenor.) 15 Ngr

Es ist [illegible] mich nicht.

Kann ich brechen mein Wort? — O bis bi

Nr 41 **Scene und Lied.** (Mezzo-Sopran.) 7½ Ngr

Wo i ich da noch?

Lied. Wo [illegible] in meiner Kammer

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

Nr 111 *Barjel C.* **Sängerwald.** 5 Ngr

Leis [illegible], aus Op. 5 Nr 3.

Nr 141 *Eckert, C.* **Getreu.** 5 Ngr

Der Frühling naht aus Op. 41 Nr 5.

Nr 151 *Löwe C.* **Die Bläslerinn.** 11¼ Ngr

Ein trocknen Landmann aus Op. 71 Nr 1

Nr 155 *Zeisberger* [illegible] Kornblumen Suche ich dir zum Kranz aus Op. 1 Nr 7 5 Ngr

Nicolai, W. F. G., Op. 1 **4 Lieder** für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme Daraus einzeln

Nr 1 [illegible] 7½ Ngr

Ramann, B., Op. 1 **Lob der Frauen.** Gedicht von Walther von der Vogelweide, ins Hochdeutsche übertragen von Karl Simrock. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte Clavierauszug und Singstimmen 1 Thlr 7½ Ngr

Reinecke, C., Op. 18 **Ouverture** zu der Operette »Der vierjährige Posten« Orchesterstimmen 2 Thlr 15 Ngr

Rüfer, Ph., Op. 1 **Drei Gedichte** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 15 Ngr

Nr 1 *An die Entfernte* So hab' ich wirklich dich verloren?

- 2 *Wehmuth* [illegible]

- 3 *Am Flusse* Verfliesset, vielgeliebte Lieder

— Op. 4. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte 17½ Ngr

Nr 1 *Der Unglückliche* Wurde zu Fröhlich [illegible] Freuden!

- 2 *Nur einmal noch* [illegible]

- 3 *Der schönste Abend* Die dunkeln Wolken hingen.

- 4 *In der Ferne* Jetzt wird ein wohl am Gehege gut

— Op. 11 **Drei Phantasiestücke** [illegible] Thlr

Schubert, Franz, Symphonie in C dur. Arrangement für Pianoforte und Violine von F. [illegible] Hermann 3 Thlr 15 Ngr

Taubert, W., Op. 111 **Kinderlieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Neue Folge Heft 3. Einzel-Ausgabe

Nr 11—20 der Kinderlieder à 5 bis 7½ Ngr 1 Thlr 17½ Ngr

Weyermann, R., Op. 14 **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr 7½ Ngr

Nr 1 *David Rizzio's letztes Lied.* Herrin dein eisengleicher Augenblick

- 2. *Der schöne Graf von Murray* Ihr Niedre und o Hochland

- 3 *Gute Nacht* [illegible] zum Abschiedsgruss.

- 4 *Lied* Ihr lieb' ich [illegible]

- 5. *Lange vor dem* Sag' wie du Sage die lieblich erklang.

- 6 *Herz und Laute* Die gebt ich alles was ich habe

---

[61] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

ALBERT DIETRICH.

Op. 19

Pr 4 Thlr 10 Ngr

SINFONIE

(D moll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20

Partitur 5 Thlr 25 Ngr Orchesterstimmen 8 Thlr 15 Ngr

---

[59] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Zwei geistliche Chöre

„Beati mortui" und „Periti autem"

für vierstimmigen Männerchor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 115

Partitur und Stimmen à 1 Thlr Stimmen einzeln à 5¼ Ngr

Ferner

Trauer-Gesang

für gemischten Chor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 116

Partitur und Stimmen à 20 Ngr Stimmen einzeln à 1½ Ngr

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. April 1870. **Nr. 16.** V. Jahrgang.

Inhalt: Die Auktion der Jahn'schen Musikbibliothek zu Bonn. — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen von Max Bruch). — Joh. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703 (Schluss). — Briefwechsel (Don Juan von [illegible]). — Bericht. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Auktion der Jahn'schen Musikbibliothek zu Bonn, vom 4. bis 9. April 1870.

Mit Wehmuth musste die musikalische Welt die Nachricht vernehmen, dass nach Jahn's Tode auch dessen musikalische Bibliothek in kaufmännische Hände überging und dem traurigen Schicksale der Zersplitterung verfallen werde, dass das Material zu den Biographien Beethoven's, Haydn's und Mozart's, welches Jahn mit seltenem Fleisse und den grössten Opfern gesammelt, nun wieder in alle Welt zerstreut würde. Wir verargen es nicht den Verwandten und Erben, dass sie die musikalische Sammlung nicht vom Gesammt-Verkaufe ausschlossen und sich bemühten, dieselbe als ein Ganzes möglichst [illegible]. Ein noch grösserer Vorwurf fällt aber die späteren Besitzer, welche durch die übermässige Forderung von zehn Tausend Thalern, welche sie selbst zu überschätzen [illegible], einen Verkauf der ganzen Sammlung geradezu unmöglich machten. Dass diese Forderung von rein geschäftlichen Gesichtspunkten aus zu hoch war, sagten auch die Sachkenner sogleich und zeigt sich jetzt nach Vollendung der Auktion, in welcher trotz der oft enormen Preise, welche auswärtige Auftraggeber zahlen mussten, und ungerechnet die 364 Thlr., welche für die Mozart-Sammlung mehr bezahlt wurden, als die Einzelversteigerung ergab, doch nur die Gesammtsumme von 6430 Thlrn. 15 Sgr. erzielt wurde. Wenn also eine Forderung von 5 bis 6000 Thlrn. gestellt worden, so glauben wir sicher, ein Ankauf der ganzen Bibliothek hätte sich für eine öffentliche Anstalt ermöglichen lassen.*)

Am 4. April begann die Auktion der werthvollen Sammlung, bei welcher von öffentlichen Bibliotheken nur die kgl. Bibliothek zu Berlin durch Herrn Espagne vertreten war, der manche werthvolle Werke, wie auch die Jahn'sche Mozart-Collection mit Unterstützung des Herrn Banquier Kyllmann in Bonn zu dem hohen Preise von [illegible] Thlrn. für die reichhaltige Berliner Sammlung gewann. Wir müssen Herrn Kyllmann hier unsern tiefgefühlten Dank, in den alle Musikfreunde einstimmen werden, ausdrücken für das ehrende Andenken, welches er seinem verstorbenen Freunde dadurch bewies, dass er zur Erhaltung des werthvollsten Theiles dieser Bibliothek die Hälfte der Kaufsumme*) freiwillig übernahm. Auch Herr Dr. Gehring gebührt ein gleicher Dank, welcher, von demselben Gefühle bewegt, die Anregung hiezu gegeben und selbst die Summe von [illegible] Thlr. für den ganzen Mozart angeboten hätte, während die Einzelversteigerung nur 978 Thlr. ergab. Zu bedauern ist es, dass nicht auch in ähnlicher Weise die Gesammt-Werke Haydns und Beethovens erhalten blieben. [illegible] Der Einzelverkauf der Haydn'schen Werke ergab die Summe von 555 Thlrn. [illegible] durch die hohen auswärtigen Aufträge auf die Abtheilung IX. [illegible] erzielt wurde, welche durchschnittlich mit 5 Thlrn. bezahlt wurden. Auch die Oratorien- und Opern-Partituren Haydn's wurden zu [illegible] Preisen verkauft (zwischen 5—15 Thlr.) und gingen meistens in die kgl. Bibliothek zu Berlin über. Der grösste Theil des Haydn [illegible] der Jahn'schen Bibliothek blieb in Bonn. Die Brief-Sammlungen Haydn's und Beethoven's gelangten in den Besitz des Herrn Dr. Gehring, während die Mozart-Correspondenz der Jahn'schen Mozart-Bibliothek in Berlin verbleibt. Die Autographen J. Seb. Bach's (Nr. 935 zu 127 Thlr.), Beethoven's (Nr. 936 zu 102 Thlr., Nr. 937 zu 25 Thlr., Nr. 938 zu 21 Thlr., Nr. 939 zu 25 Thlr., Nr. 940 Leonoren-Bearbeitung, Umriss zu 78 Thlr., Nr. 943 und 944), sowie Leonardo Leo's (Nr. 950 zu 28 Thlr. 15 Sgr.) und ein Mozart'sches (Nr. 955 zu 25 Sgr.) erstand Herr Doctor Kyllmann in Bonn. Die übrigen wurden theilweise von den Besitzern zurückgekauft. Mendelssohn's [illegible] Lieder (Nr. 951) für einen Auswärtigen auf die Höhe von 55 Thlrn. getrieben!

[illegible] fanden die Gesammtausgaben der Werke Bach's, Beethoven's und Händel's, welche zu 44, 75 und 50 Thlr. von Herrn Cohn fortgetragen [illegible]

*) Dieses kann ich mehrseitig bestätigen. Nach vorläufiger Durchrechnung sagte ich einigen Herren, welche die Bibliothek zu kaufen geneigt waren, dass dieselbe für 6000 Thlr. preiswerth sei, mit 6000 Thlr. aber gut bezahlt sein würde; und um diesen Preis wäre es möglich gewesen, sie für Hamburg zu erwerben. Diejenigen, welche auf England und Amerika speculirt haben, [illegible] Jahn'schen Sammlung [illegible] Werke der [illegible] des 16. und 17. Jahrhunderts fast gar nicht darin vertreten. Es ist sehr zu bedauern, dass die Erben [illegible] berathen waren und den unleugbar grossen Werth [illegible] Chr.

*) Also 420 Thlr., nicht 600, wie in der vorigen Nummer S. 100 gesagt wurde.

worden. Im Ganzen wurden hohe Preise gezahlt besonders für die Opern- und Oratorien-Partituren älterer Meister, aus denen die zahlreichen und sehr werthvollen Handschriften Hasse'scher Opern fast sämmtlich für Hamburg angekauft worden. Im Übrigen von Scarlatti a. A. erstand namentlich Herr Dr. Gerring. Dass noch manches werthvolle Werk nicht den antiquarischen Preis erreichte, bringt das Schicksal einer jeden Auction mit sich. Vieles wurden wieder andere in Deutschland erschienen oder in Abschrift leicht zugängliche Werke auf Kosten der Liebenhaber englischer und französischer Auftraggeber zu enormen Preisen verkauft.

Jahn's musikalische Bibliothek war eine der werthvollsten, die je unter den Hammer gekommen sind. Wir müssen das Schicksal derselben beklagen, andererseits aber doch wieder dankbar sein, dass ein grosser Theil davon als Ganzes erhalten blieb und das Uebrige in seinen werthvollsten Partien ebenfalls in einem leicht zugänglichen, der Wissenschaft dienenden Privatbesitz überging. S.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Flucht nach Egypten, Gedicht von Geroub, für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester, componirt von **Max Bruch.** Op. 31. Nr. 1.

Morgenstunde, Gedicht von Hermann Lingg, für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester, componirt von **Max Bruch.** Op. 31. Nr. 2. Leipzig, Kistner. (Partitur von Nr. 1 1 Thlr., von Nr. 2 25 Ngr.)

F. D. Wir freuen uns, den verehrten Componisten obiger Stücke von seinen Kreuz- und Querzügen durch die griechisch-classische, durch die nordische Welt zu dem heimathlichen Klange deutscher Lyrik zurückkehren zu sehen; wir freuen uns darüber um so mehr, als dieselben uns den Beweis geben, dass er über der Bearbeitung fremdartiger Stoffe die natürliche Einfachheit und Wahrheit des Gefühlsausdrucks nicht eingebüsst hat. Das kräftige und vielseitige Talent Bruch's hat sich in dem römischen Triumphgesange, in »Salamis« und ähnlichen Compositionen trefflich bewährt; sein erfolgreiches und anerkennenswerthes Streben nach objectiver Klarheit zeichnete Förderung finden können; und wenn er uns auch nicht überzeugt hat, dass der moderne Componist wohl thue, sich möglichst entlegene Stoffe zur Bearbeitung zu wählen, so wird er doch selbst am besten wissen, ein wie wichtiges Moment die Bearbeitung derselben für seine eigene weitere Durchbildung gewesen ist. Die Sicherheit, mit welcher er Zeichnung und Colorit für jede Situation passend entwirft, die Motive gestaltet und zu übersichtlichem, abgerundetem Ganzen verbindet, kurz den bestimmten und beabsichtigten Eindruck auf die Zuhörer hervorbringt, hat er sich über Zweifel und dadurch erworben, dass er seine Erfindungskraft und sein technisches Geschick in den verschiedensten Gattungen und Stoffen versuchte.

Das Gedicht von Geroub ist der Stimmung ein gewissermassen mit dem bekannten, von Bruch ebenfalls componirten Eichendorff'schen Gedichte verwandt, nur kürzer und in der Form etwas ähnlicher. Fordert die ganze Natur zur Theilnahme, da die Mutter mit dem Kinde vorüberziehe, schmücken soll sie sich, Bäume, Lüfte, Wellen wiegen, ja in hellen Chören aufjauchzen. Das Naturgefühl bietet dem Componisten den Mittelpunkt, gab auch die Tongestaltung erste Anregung. In den wiegenden Accordfolgen der Harmonie, mit den leise rauschenden Figuren der Saiteninstrumente werden die Zuhörer ganz in eine süss-träumerische Stimmung eingewiegt. Hell schwebt sich nun die Solo-Sopranstimme

Sehnt sich dich, sehnt sich dich du gar sen-
Zeit

(Oder Lass die Wipfel heimlich rauschen

und ruft in schön sich steigernden, kunstvoll aus einander entwickelten Melodielinien die Natur zur Theilnahme auf, und während der Frauenchor dieselbe an den Abschlüssen unterbricht, bald mit selbständigen, diatonen Sätzchen, bald mit Wiederholung des gegebenen Motivs, behält man trotzdem das Gefühl des organischen Zusammenhanges der Hauptmelodie; ein Beweis der sicheren technischen Meisterschaft des Componisten. Diese tritt noch mehr in der gleichmässig festgehaltenen Färbung des Ganzen hervor, die eine in das feinsinnigste, discreten Instrumentation mit schönem Wohlklang umgiebt. Es werden hier theils die bewegten Figuren des Anfangs festgehalten, theils Motive der Singstimmen zu weiteren Verschlingungen verwendet. Die Worte sind mit Freiheit und lebhafter Declamation behandelt; die Melodie athmet ganz frohe Erregung, durch die Vorstellung des ehrwürdigen Gegenstandes in Schranken gehalten, welche hold, anmuthig prägt sie sich ein, ja, drängt uns stellenweise ein wenig — wie sollen wir sagen? — ein wenig nach der Concert-Solostimme. Sehr reizend aber ist das Motiv der unterbrechenden Choralthemen und die Verwendung desselben im längeren Nachspiele hält uns in der Stimmung fest. Es wird nach G-moll modulirt, und es folgt die zweite Strophe in Form eines Zwischensatzes; wo die Worte in bewegteren Figuren die Vögel, die Winde herbeigerufen werden. Auch das hier schon etwas reicher gestaltete Orchester nimmt an dem Ausdrucke wärmern Theil. Am Schlusse steht, um uns an die Einheit des Ganzen zu erinnern, die Schlusstotale der ersten Melodie, die für die eigenthümliche Gestaltung der Strophe (zwei kürzere Verse stehen jedesmal vor dem letzten) gleich erfunden war. Nun erhebt sich der Chor in den Ausrufen »Jubelt mit!« unter Begleitung des vollen Orchesters zu hellem Fortissimo, und nunmehr setzt die Solostimme mit den Worten »Jubelt mit in Chören« wieder mit der Melodie der ersten Strophe ein, die dann vollständig in dem früheren Verlaufe noch einmal durchgeführt, nur zum Schlusse mit kurzer Coda vermehrt wird. Der Componist wird sich damit verhehlt haben, dass er hier den Ausdruck der Steigerung in der dritten Strophe der rhythmischen Wendung des ganzen Stückes zum Opfer gebracht hat, und wir werden das kaum so sehr gewiss gerechtfertigt finden, wenngleich wir gegen dieselben, dass dieselbe Melodie, welche dem ersten Anrufe wohl angepasst war, dem Aufforderung zum Jubel nicht genügend ausdruckt.

Das Gedicht »Morgenstunde« von H. Lingg, ein Stimmungsbild anderer Art, führt unserem Gemüthe und unserer Phantasie die Stille morgendlichen Frühe und das Erwachen des Tages vor und malt beides lieblich und betrachtend aus, im Ganzen mit Feinheit und Glück des Gewandes anregend, im Tone mitunter stark an Prosaische und Reflexion streifend. Worte wie »Die dunklen die Kranken nach schlafloser Nacht« oder »die Sonne hat am beim Untergang die Sehnsucht ihrer Strahl an anderen« componiren zu sollen, wird man nicht gerade als ein dankbares Problem betrachten. Auch hier bereitet sich Bruch durch sicheres Erfassen der Situation in ihrer Ganzheit, ihrem tieferen Grunde, glücklich den Boden, und mit glücklicher Erfindung weiss er auch hier selbst den Hörer in bestimmter Weise mit sich zu ziehen. Ganz leise bringen in synkopirter harmonischer Bewegung Celli und Fagotte einen sanftbewegten Gang

welcher, in den verschiedenen Stimmen nacheinander auftretend, die Grundfarbe des Stückes bestimmt: völliges Schweigen, gänzliche Ruhe und Stille, die man fast zu unterbrechen sich scheut. Dann erhebt der Frauenchor die ersten Verse nur in langsamer Declamation hinsprechend, während die Begleitung dieselben langsam mit [illegible] umspielt; reizende Züge hübscher Klangwirkung und Modulation erscheinen hier, so in dem langen Ausklingen der Accorde am Schlusse der Verszeilen; das Ganze ist ein mit Wahrheit und glücklicher Meisterschaft ausgeführtes Gemälde völliger Versenkung des Gemüthes, wobei auf das einzelne Wort nichts ankommt; die musikalischen Motive haben Alles gethan. Mit der folgenden Strophe, welche das Hervortreten des Lichtes schildert, tritt die Solostimme an, und anfangs noch leise zagend, findet sie sich allmählig, und weil bei Erwähnung der im Walten hervorbrechenden Flammen plötzlich ganz in [illegible] ergeht sich in weiter gespannten Figuren und schliesst mit einer gewissen Bravour. Das Gedicht giebt an dieser Stelle wohl mit Absicht kein ausgeführtes Gemälde des Sonnenaufgangs, sondern betrachtet den ganzen Naturvorgang nur in seinem Bezuge zum Gemüthsleben des Betrachters; es hätte vielleicht auch der Componist hier etwas mehr zurückhalten dürfen. Wie in den früheren Werken, so hören wir auch hier neben dem Ausdrucke der Empfindung ein wenig den Solosänger. Mit reicher und voller Begleitung nimmt nun der Chor die dritte Strophe in ganzer Kraft auf, welche zu einem wirksamen Wechselgesange zwischen Chor und Solostimmen gestaltet ist; die Mittel sind hier in Bewegung, um einen Eindruck froher Erregung und warmer Begeisterung hervorzurufen. Die Betrachtung wendet sich wieder zurück zu dem Untergange der Sonne; mehr fein tritt hier das Anfangsmotiv, umgeformt aus den vorher durchgeführten Figuren sich entwickelnd, wieder hervor und begleitet auch hier wieder zuerst einfache Declamation, die aber sehr bald wieder zu einer Erhebung leitet. Dann tritt der Wechsel von Chor und Solo wieder ein; in heller und kräftiger Weise feiert die Solostimme das Leuchten des Himmels in bewegten Figuren, führt der Chor das Gemälde aus; der sehr glänzende Schluss leicht in die Figuren am Schlusse der dritten Strophe wieder ein, und das Nachspiel vollendet das Bild des Glanzes. Auch hier also hat uns der Componist ein mit Geschick entworfenes, reich ausgeführtes Stimmungsbild gegeben, welches namentlich in dem ersten Theile durch schöne Erfassung des Gegenstandes sich auszeichnet, durchweg aber in edler Klangschönheit uns entgegentritt.

Noch ein drittes Gesangwerk von **Bruch** liegt uns vor:

Rorate Coeli, Gedicht aus dem Lateinischen übersetzt von Karl Simrock, für gemischten Chor, Orchester und Orgel ad lib. Op. 29. Leipzig, Kistner. Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.

In dem Gedichte wird in sehr bewegtem, stellenweise angstvoll erregten Worten das Heraufkommen des Heilandes vom Himmel erfleht, um die in Noth und Finsterniss irrende Menschheit zu trösten. Das Gedicht enthält sechs Strophen, welche zwar theils in den gewählten Bildern und Ausdrücken, theils in dem Grade der Erregung untereinander Verschiedenheiten zeigen, doch aber im Ganzen von einer und derselben Grundstimmung, der der tiefen Trostbedürftigkeit, durchzogen sind. Kommt nun hinzu der in der Ausdrucksweise mehrfach hervortretende, durch-kräftige, dem Volksgesange sich nähernde Zug, so sollte man auf den ersten Blick glauben, dass hier eine strophenweise Composition nach Art von Volksweisen die gegebene musikalische Behandlung sei. Oder wenn Durchführung gewählt werden sollte, so konnte die gegenüber der anfänglichen Erregung in den drei letzten Strophen eine Beruhigung eintritt, eine Theilung in zwei Hauptabtheilungen als die dem Inhalte zunächst geeignete und auch der Forderung künstlerischer Einheit entsprechendste angesehen werden. Bruch giebt, indem er zweimal zwei Strophen in einen längeren Satz zusammenfasst, die beiden übrigen einzeln ausgeführt, vier Sätze von ganz verschiedenem Tempo und Ausdrucke, und es lässt sich vielleicht mit dem Componisten über seine Behandlung rechten. Doch muss man jede Auffassung für sich an ihr entsprechen betrachten wie die seinige also etwas näher. Die erste Strophe („O Heiland reiss die Himmel auf") ist ausgeführt in einem langsamen Satze (Adagio ma non troppo, C-moll $^{3}/_{4}$), in welchem in grösster Kraft und mit voller Orchesterbegleitung die einzelnen Zeilen jede in selbständiger Weise und mit besonderen Accordschlüssen, also in der Weise des Chorals componirt sind, doch in freierer Declamation und mit lebendigem Ausdrucke, gleichsam ein lauter Ruf der gedrückten Menschheit um Rettung. Das Stück ist kühn und sicher entworfen; die strenge Form thut auch in dem Schwunge ausserordentlich ihre Wirkung, und besonders der Schluss in seiner dumpfen und doch kräftigen Bitte wohl höchst originell. Von dem ausgehaltenen Schlusstone (C) gehen in etwas bewegterem Tempo (Andante con moto) weite harmonische Aufsteigungen aus, welche nach Es-dur leiten. Nun treten die Stimmen zuerst einzeln hervor und sprechen in weitgespannten ausdrucksvollen Figuren die Bitte aus, bis sie sich bei den Worten „O Erd', schlag aus" wieder sammeln und in einem mächtig klingenden Satze, in welchem alle Kraft der flehenden dringenden Bitte zusammengefasst erscheint, den Gegenstand weiter führen. Die einzelnen Stimmen werden hier mit voller Selbständigkeit und Freiheit geführt; das Orchester führt die zu Anfang angegebene Bewegung durch, und doch vereinigt sich Alles zu einem im Ganzen und im Einzelnen wirksamen, kunstvoll gebauten Ganzen, welches die Gestaltungskraft des Componisten in jeder Note erkennen lässt. Namentlich ist der höchste Punkt der Kraftsteigerung „O Heiland aus der Erd' entspringe" in seinen aufsteigenden Figuren, den schneidenden Dissonanzen, den drängenden Accorden von unwiderstehlicher, fast erschütternder Wirkung. Das Nachspiel dieses Satzes führt, allmählig sich beruhigend, nach A-moll und mehr schön erklingt nun ganz leise die vierte Strophe „Wo bleibst du, Trost der ganzen Welt"; die einzelnen Verse wechseln in choralmässiger Weise; Haltung, jeder mit angemessenem etwas bewegten Ausdruck und schliesslich zu beruhigtem Schlusse hinleitend. Daraus entwickelt sich dann der Schlusssatz auf die letzten beiden Strophen gebaut, in welchem die ruhigere Bitte, aus dem anfänglichen Jammer sich erhebend, einen höheren Grad von Zuversicht erlangt hat und daher einen frischeren und muthvolleren Aufschwung gestaltet. Für diese Stimmung ist es der glücklichen Erfindung des Componisten gelungen, eine sehr ausdrucksvolle Melodie zu gewinnen, welche als Grundlage nachstrebender Behandlung diesem Stücke einen Charakter von Weite und Fülle giebt, der ihn entschieden zum Glanzpunkte des Werkes macht. Zu feinen Achtelgängen und Accorden erhebt sie sich im Sopran und der ersten Violine,

O kla — re Sonn' — schö — ner Stern wir

möch — ten dich — an — schau — en gern — — —

O Sonn' geh auf

auf a Sonn' geh' auf

wird von dem mächtigen unisono der tiefen Stimmen »O Sonn geh auf« unterbrochen, erscheint dann im Alt in verschiedenen Stimmen getheilt, hierauf in Form der Engführung, in wachsender Fülle der Begleitung, ob von den oben genannten Bässen unterbrochen, in einen Sostenuthema vielfach verarbeitet und die Bewegung des Stückes bestimmend. Dasselbe wird noch einmal durch ein Zwischensatz unterbrochen, ruhig begleitend (»Hier leiden wir die grösste Noth«), aber andererseits sich steigernd (»Vor Augen steht der ew'ge Tod«) bis zum Ausrufe höchster Angst (»Ach komm — komm führe uns« u. s. w.), welche in ergreifender Weise wieder in die vertrauensvolle Stimmung des Anfanges, in die Bewegung des Hauptmotivs zurückleitet, und in dieser Stimmung, der einer vertrauensvollen Anrufes, schliesst das Stück, ein erhabenes Beweis glücklicher Erfindung, sicherer Gestaltungskraft, bewusster Herrschaft über die unermüdliche Engführung. Mögen wir nun auch noch Zweifel über die Auffassung des ganzen Gedichtes haben, durch den ganz eigenthümlichen wohl durchdachten und selbständige Auffassung und Durchdringung des Stoffes hat Bruch unsern Zweifel niedergeschlagen. Er hat die Kraft bewährt, durch die thatsächliche Wirkung uns mit sich fortzureissen und auch wider Willen zu überzeugen, und ganz besser wir uns von einer Wirkung umfangen, die aus einer entschiedenen, ungewöhnlichen productiven Kraft ausgeht. In allem, was uns aus der kleinen Zahl von Bruch'schen Compositionen zu Gesicht gekommen ist, spricht sich ein kräftiges männliches Wollen, ein unabhängiges Erstreben der bestimmten Wirkung, eine Freiheit von jedem unwahren Tasten aus. Alle Subjecte für uns. Gelingt es ihm, in einem glücklich gewählten Stoffe in glücklicher Stunde das schöne Wort zu üben, dann sind wir nicht im Zweifel, dass ihm der gebührende Platz unter den besten von Allen wird eingeräumt werden. Und es wird ihm gewiss gelingen, mit dem ernsten Streben mit bewusster Sicherheit, mit fester Beharrlichkeit sehen wir ihn diesem Ziele zuschreiten.

Joh. Seb. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg in den Jahren 1700—1703

(Schluss.)

»Fragen wir nun nach den Beweggründen, welche stimmbegabte, unbemittelte, strebsame junge Leute veranlassen konnten, ihre Stadt zu verlassen, um nach Lüneburg zu ziehen, so wir es vorläufig die von Generation zu Generation vererbte Kunde von den noch damaligen Verhältnissen in Lüneburg, welche Rath und Bürgerschaft der wohlhabenden Stadt, sowie das reiche Benedictiner-Kloster zu St. Michaelis zum Lobe Gottes, zur Erhebung der andächtigen Stimmung bei Kirchenmusiken und Kirchen-Leichenbestattungen, zu gottwohlgefälliger Begleitung an Tagen der Arbeit wie bei frohen Festen auf die Pflege und Uebung der kirchlichen Gesanges verwendeten. Beides aber, Pflege und Uebung, war in Folge ihres engen Zusammenhangs mit der Kirche den beiden Schulen, der zu St. Johannis und der zu St. Michaelis, übergeben, unter Leitung eines Cantors, für welchen sowie für die Singschüler in den früheren Zeiten daraus eine nicht karge Quelle der Einnahme floss. Zu diesem Behufe war an jeder der beiden Schulen ein Singechor errichtet, welcher wahrscheinlich schon in früher Zeit an beiden Schulen *chorus symphoniacus*[*]) genannt wurde. An der Michaelisschule trat der Cantor an die Stelle der alten Chorales und unterwies 8 Schüler in der Vocalmusik. Dieselben sangen die alten Vigilien, die Frühmessen oder Metten, die Responsoria und das Absingen aller ... Sprüche. Der Abt war verpflichtet, den Chor mit tüchtigen Knaben und Schülern zu versehen und diese zu unterhalten und zu speisen. In einer vom Abt Hans Heinrich ... (1666—16..) aufgesetzten Verordnung heisst es: »Sie müssen armer Leute Kinder sein, und gute Discantstimmen haben«. Sie assen am Tische der Altfrau, der Vollmagd und des Pförtners, für Bett, Wohnung und Kleidung mussten sie selbst sorgen.[**]) In den Acten der Michaelisschule oder, wie sie auch heisst, der Particularschule liegt ein Verzeichniss aus dem Jahre 1650 vor mit der Ueberschrift »Beym Schülertisch sind«. Dieses enthält die Namen von 11 Schülern, von denen den Tisch drei 2 Jahre, drei 4 Jahre, einer 1 Jahr, einer $1\frac{1}{2}$ Jahre, einer 6 Jahre genossen haben. Ein anderes Verzeichniss mit der Ueberschrift »Consil. a beneficio fruentes« vom Jahre 1665« enthält die Namen von 13 Schülern; hiermit stimmt im Allgemeinen eine Angabe des Cantors Jacobi vom 11. Sept. 1666, dass die Chorschüler zu St. Michaelis zehn und noch mehr Freitische hätten. Uebrigens ergiebt sich aus einer Vergleichung dieser beiden Verzeichnisse mit den Verzeichnissen der Chor- und Mettengeldempfänger, dass besonders ausschliesslich als Inhaber an den Beneficiaten des Freitisches gehörten, nur in dem ersteren ist einer ein Veil (wohl Veilholt) bezeichnet, der auch in den Verzeichnissen der Mettensänger vorkommt.[***])

»Von dem Unterschiede eines weiteren und engeren Chors ist bereits oben die Rede gewesen, auch davon, dass die Mitglieder des engeren Chors allmählich auch dem weiteren angehörten und an dessen Einnahmen Theil nahmen, nicht umgekehrt. Der Präfectus und Adjunctus gehörten immer beiden Chören zugleich an. Der Präfectus und Adjunctus waren in der Regel Bassisten, jedoch findet sich in einem Verzeichnisse auch der Concertist des Tenors als Adjunctus. Der weitere Chor hatte als Einnahme den Ertrag aus dem Umsingen von Thür zu Thür, wozu aus dem Klosterärarium, wie aus den Rechnungen zu ersehen ist, bis zur Auflösung des Chors jährlich 12 Thlr., wie es ausgedrückt ist, »der Cantorei gezahlt wurden«. Die Vertheilung geschah alljährlich um Ostern. Ueber die fünf Jahre, aus welchen Verzeichnisse vorliegen, giebt folgende Tabelle eine Uebersicht:

Ostern	Stärke des Chors	Gesammteinnahme	Antheil des Präfectus
1683	26	361 Mk. 11 ß. 3 ₰	66 Mk
1687	27	369 - 0 - 6 -	54 -
1688	24	390 -	65 -
1689	25	368 -	61 -
1700	23	374 -	56 -

»Den nächsten Gehaltstheil nahm der Adjunctus ein; diesem folgten die Bässe der einzelnen Stimmen und in absteigender der Cantor bekam den achten Theil.

»In Betreff des Mettenchores weisen die Rechnungen bis zur Aufhebung des Chores nach, dass »den Mettenschülern« 8 Thlr. und jedes Quartal 2 Thlr. für denselben ausgezahlt wurden,

---

*) An Johannes wird es so genannt in einem Schreiben der Schüler an den Cantor Heinr. Germann vom 26. Dec. 1611 und in Betreff beider Schulen in einer am 25. Aug. 1656 zwischen dem Abte und dem Rathe getroffenen Vereinbarung. In Lossius' Entwurf zu einer Schulordnung für die Johannisschule von 1111 kommen die Ausdrücke ... vor.

**) Gebhardi, Auszüge und Abschriften von Urkunden Th. 2, S. 111. In der Zeit, in welcher er als Professor an der Ritterakademie stand (1745—1760), war der Tisch für die Chorschüler besser eingerichtet und wurde mit der Akademie getheilt.

***) Ohne Zweifel deshalb, weil er als Bologniser einen der Mettensänger gleichen Platz einnahm. Chr.

ud der Bestimmung, dass 2 Thlr an die fünf grössten Schüler, 1 Thlr an die kleineren gegeben werden sollten. Die von Augustin Braun geführten Verzeichnisse bringen als Invalidenbeitrag nur 1 Thlr in Berechnung, ohne das Quartalgeld der Erwähnung zu thun; das höchsten Gehalt 1 Thlr bekommen in der Regel die vier Concertisten der vier Stimmen. Ueber die Organisation dieses Mettenchores geben zwei Verzeichnisse noch einigen Aufschluss. Diese führen nämlich je zwei Schüler als Bassisten, je zwei als Tenoristen, je zwei als Altisten, je zwei als Discantisten auf, andere unter einem Striche mit der Ueberschrift «Uebrige sind» noch vier. Ich vermuthe, dass drei je zwei Concertisten und Concertistenvertreter sind. Die Zahl des Mettenchores schwankt in den sieben Jahren, über welche Verzeichnisse vorliegen, zwischen 11 und 14. In diesen beiden Verzeichnissen findet sich hinter dem Namen Michael Joh. von der Burg die Bemerkung, «wo das Clavier spielet», welchem zum Posaunenschlagen gebrauchen» wohl - den Rechnungen zufolge 12 Thlr angesetzt sind; es war dies also für Befähigte noch eine besondere Einnahme.

»Die Nachrichten über den Singchor der Johannisschule und dessen Organisation sind theils vollständiger als diejenigen über den Michaelischor, weil uns mit Ein Verzeichniss über denselben vorliegt, theils unvollständiger, weil namentlich die Schulordnungen und Schulgesetze mit derselben Rücksicht nehmen, andererseits mehr Acten über denselben vorhanden sind. Die erste Erwähnung des Johannischores findet sich in den handschriftlichen *Collectanea ad annales Scholae Luneburgensis S. Johannis ab an. 1535 usque 1731* von Büttner. Hier wird aus des Rectors Lauterbach *Syngrhus duodenarius* citirt: *meculo quinto nascentis (?) tres vel plures Luneburgenses publicarum sitas est. Una harum vetus nempe Benedictinae, secunda S. Johannis senatui, tertia heiligenthalensis praemonstratensibus erat. Lego de iisdem scholis quaedam in Ms. Registro ut vocatur Alberti Abbatis S. Michaelis ad an. 1481 ex quibus liquet S. Johannis et praemonstratensem divisas fuisse. Verba haec sunt: XV scholae duo scholaris pro termine cantando mihi(?) necnon. E. Johannis et Heiligenthals (?) facta Lucas*. Daraus ergiebt sich, dass schon 1481 an der Johannisschule ein Singchor bestand. Die nächste Erwähnung geschieht in der in niederdeutscher Sprache geschriebenen Schulordnung von 1521, die dritte in einer von dem Lüneburger Lucas Backmeister beim Antritt seines Rectorats an der Universität Rostock am 21. Oct. 1588 gehaltenen Rede *de Luca Lossio studiorum juventutis urbis et feliciter formatore annis 52 in schola inclytae urbis Luneburgae*. Er sagt in dieser Rede, dass Johannes Hein, Mutterbruder des Lucas Lossius, als Rector an der Johannisschule daselbst und in der St. Johanniskirche 1510 die Figuralmusik eingeführt habe. Auf eben dieses Zeugniss beruft sich Fortel in seiner Geschichte der Musik Bd. 2. S. 715, wenn er behauptet, dass sowie in Süddeutschland Augsburg, so in Norddeutschland Lüneburg die älteste Pflegstätte der Figuralmusik gewesen sei. Auf das bereits langjährige Bestehen eines Singchores weist auch der Entwurf zu einer Schulordnung des Rectors Lenicer von 1570 hin. Forkels Behauptung wird nicht stichhaltig sein, denn schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts liegen Nachrichten über den «Chorus Sänger» in Lübeck - so genannt von ihrer Kleidung, durch welche sie sich als Figuralisten von den kurrenden Choralisten unterschieden. Dass Lübeck, die mächtige Hauptstadt Norddeutschlands, auch hierin vorangegangen sei, dürfte man übrigens auch ohne bestimmte Fingerzeige vermuthen.

Nicht der Zufall oder rein auf eigenen Antrieb kamen auswärtige Singknaben nach Lüneburg; der Cantor sah sich danach um, sie werden förmlich verschrieben. Der Cantor Praetor erwähnt 1600 die Vergünstigung mit besserer Bewilligung des Kostgeldes (10 Schilling die Woche für zwei Sänger), weil er

sonst dem verschriebenen Tenoristen und Discantisten wieder abschreiben müsse. Dass war für die Johannisschule. Der Michaelisschule schrieben die selben Mittel des Klosters, ausgezeichnete Sänger durch Geldgeschenke, Stipendien u. dgl. noch besonders zu belohnen. Dass dergleichen auch bei Sachen der Fall gewesen ist, davon findet sich freilich keine Spur. Es ist aber immer sehr interessant zu erfahren, dass er an einem vorbildlicheren Stande ... den Kirchenchore mitwirkte.

»Ueber den Zuzug von Schülern aus dem mittleren Deutschland und namentlich aus Thüringen von 1745—1771 geben das Schulalbum der Johannisschule sowie ein Verzeichniss der Schüler, welche während des Cantors Schumann Amtsführung von 1747—1777 in die Secunda und Tertia aufgenommen sind, einige gültige Zeugnisse. Es sind deren 47, von denen 33 in Prima, 14 in Secunda, zu niederen Klassen aber welche eingetreten sind, also die meisten in die erste Klasse, demnach in vorgeschrittenerem Lebensalter. Unter diesen befand sich auch Joh. Nicolaus Forkel,*) welcher aus Meeder bei Coburg, geboren 1749, am 21. Oct. 1766, also in seinem 17. Lebensjahre in die Prima aufgenommen wurde. Auch von Eisenach, Ruhl u. Gr. Gottern (?) trat einer Namens Johann Adolf Böhm am 1. Dec. 1766 in die Prima ein. Aus noch früherer Zeit enthalten die ... Schülerlisten unter den öffentlich aufgetretenen Rednern vom Jahre 1646 einen aus Meissen, einen aus Apolda in Thüringen, vom Jahre 1674 einen aus Mühlhausen in Thüringen, vom Jahre 1711 einen aus Leipzig; ein Verzeichniss der Primaner im Programm des Jahres 1666 führt zwei Lausitzer, einen Halberstädter, einen aus Frankfurt a. M. auf. Dass alle diese Schüler hauptsächlich durch die Aussicht auf Chorverdienst nach Lüneburg gelockt worden, ist leider wohl keinem Zweifel. Wenn in den beiden Schulalben unter den Rednern nicht mehr aus Mitteldeutschland aufgeführt werden, so hat dieses wahrscheinlich seinen Grund darin, dass die von diesen zur Verwerthung ihrer musikalischen Befähigung in vorgeschrittenerem Alter zuströmenden Schüler sich nur ausnahmsweise auch zu höherer Leistung hervorthaten. Solchen auswärtigen Chorschülern, welche hauptsächlich von der Musik Profession machen, widmet die Schulordnung von 1571 ein besonderes Capitel, indem sie denselben, wenn sie es verlangten und wenn sie der Music wegen unentbehrlich wären, einen Platz in der ersten oder zweiten Klasse gestattet, um den theologischen Vorlesungen und anderen Stunden, wo besonders mit den übrigen fortkommen können, Danach beyzuwohnen.

»Dieselbe Erscheinung in Betreff der aus Mitteldeutschland und zwar in vorgeschrittenem Lebensalter zuströmenden Singschüler würde uns an der Michaelisschule entgegentreten, wenn sich aus dieser ein Album bis auf unsere Zeiten erhalten hätte. Die unseren Combinationen zu Grunde liegenden Metten- und Chorschüler-Verzeichnisse führen ebenfalls dahin, da wiederholt Schüler urplötzlich in der Bass- oder Tenorstimme vorkommen, ohne vorher in Discant- oder Altstimme gewesen zu sein, die dann bald Präfecten oder Adjuncten werden und nach ein paar Jahren wieder abgehen. Bei einem solchen findet sich die Bemerkung «der neue Bassist». Dies sind offenbar in vorgeschrittenerem Alter eingetretene musikkundige Schüler.**) Die

*) Forkel war Mitglied der Johannisschule, nicht der von St. Michaelis, wie zu Anfang dieses Artikels in der vorigen Nummer aus Versehen gedruckt ist. Chr.

**) Es war oft Mangel an Bassisten und Tenoristen, wenn der Umzug ... Cantor Jacobi in einer Vorstellung an den ... vom ... Sept. 1619 klagt, dass er den Bassisten und Tenoristen, welche er von Kiel ... der Hoffnung, Magister (?) für sie zu bekommen, zu Lehrern geschickt, vergebens ... von der ... erhalten habe ... den Baas (?) ... hielt ... dass die Thurmleute zu St. Johannis, St. Nicolai und St. Lamberti die noch die Hochzeiten gesungen, die jetzt kannten ... gen Bassisten habe ... angewiesen werden möchten mit den hohen Fest- und Feyertagen an den Mittelstimmen zu ... Aufwarten.»

Klage über die alten Bassisten, welche als fahrende Schüler auch an die Michaelisschule kamen und die Schüler zu allerlei Lastern anleiteten, führt auch Gebhardi. Wenn nun Bach in so jungen Jahren die damals so weite und beschwerliche Reise nach Lüneburg machte, so könnte man wohl auf den Gedanken kommen, eine besondere Veranlassung dazu vorauszusetzen, und es dürfte die Annahme nicht als zu kühn erscheinen, dass vielleicht der Umstand, dass damals Bach's Landsmann, der 1637 zu Eisenach geborene berühmte Componist Johann Jacob Löw, der sich nie anders als mit dem Zusatze von Eysenach unterschrieb, Organist an der St. Nicolai- und Marienkirche zu Lüneburg war, darauf eingewirkt haben könnte.

»Alles wichtiger als die Frage, welche persönlichen Vortheile Bach nach Lüneburg locken konnten, ist für unseren Gegenstand die andere, was konnte ihm Lüneburg überhaupt und insonderheit die St. Michaelisschule für seine künstlerische Ausbildung bieten?

»Es war zunächst der Bestehen und die Organisation der beiden Singchöre, deren einem Bach angehörte. Schon das allwöchentliche zweimalige Umsingen von Thür zu Thür, sowie das Singen bei Leichenbegleitungen und Brautmessen bei jedem Chorschüler eine allseitige praktische Uebung, und gerade der Umstand, dass in einer Stadt zu zwei Anstalten, die einander mit steter Eifersucht beobachteten, zwei Singchöre ein gemeinsames Betriebsfeld ihrer Verdienste angewiesen war, musste beiden Chören Sporn und Stachel sein, den anderen in seinen Leistungen zu überbieten, sowie denn auch Aeusserungen von Eifersucht auf beiden Seiten urkundlich vorliegen *) und vom Landschaftsmeister von Post besonders erwähnt wird, dass er sorgfältig für die Ablösung und die Rechte seines Chores gesorgt habe.« (S. 13.)

Um die Frage, wie Lüneburg auf Bach's musikalische Ausbildung gewirkt haben möge, noch weiter zu beantworten, untersucht der Herr Verfasser die der Musik in dem evangelischen Gottesdienste dieser Stadt angewiesene Stellung und Bedeutung, sowie die in den betreffenden Singchören heimischen Musikwerke und Instrumente. Die reiche Anschauung, welche von S. 13 bis 47 den grössten Theil des erwähnten Osterprogrammes füllt, kann hier nicht weiter mitgetheilt werden, sei aber allen zur Kenntnissnahme angelegentlichst empfohlen. Chr.

*) In einem durch mehrere Jahre sich hinziehenden Streite zwischen dem Schulmeister und den Kirchenvorstehern der St. Johanniskirche über das Anrecht der St. Lamberti-Kirche an das Johanniscbor in Betreff der zu St. Lamberti gebrauchten Figuralmusik, in welchem Streite die Kirchenvorsteher sich stützten, der Cantor von St. Johannis niemals [illegible] Zuschuss [illegible] und der Cantor von St. Michael [illegible] Figuralmusik [illegible] Cantor Jacobi [illegible] Sept. 1731 [illegible] A [illegible] heisst, »damit ihm nur nicht der nachweislich [illegible] Vorgang, dass der Herr Cantor zu St. Michael in den Tempel St. Lamberti [illegible] ehen [illegible]. Es hatte laut Protocoll vom 16. Jan. 1700 ein Streit zwischen dem Präfecten des Michaelischores Koelling und einem [illegible] Schüler des Johanneschores Henrici, welcher [illegible] Musik [illegible], in der wiederholten Aeusserung des Ersteren seine Veranlassung, dass der Johannischor, da er nur einen [illegible] Sänger gebraucht, nur Musik [illegible] werde [illegible], während [illegible] dem Vorbilde vom 11. Febr. 1703 [illegible] Landschaftsdirector [illegible] der Herbst sich darüber beklagt, dass die Johannisschüler allemal auf die hiesige Musik [illegible].«

Briefwechsel.

Don Juan und Gazzaniga.

V. [illegible]

In Ihrer Anzeige meiner Ausgabe des Don Giovanni-Partitur (Nr. 4 der A. M. Ztg.) haben Sie die Oper Gazzaniga's berührt und dabei die Vermuthung ausgesprochen, das im Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde befindliche Exemplar werde kein Autograph sein, aber eine Vorlage für den Cembalisten. Ich glaube diese Vermuthung ihrem wesentlichen Theil nach bestätigen zu können.

Jahn hat das Exemplar nicht selbst gesehen; da seine eingeklammerte Bemerkung (vielleicht Autograph) sich nur auf das Ganze beziehen könnte, dieses Ganze aber nicht weniger als sieben verschiedene Handschriften zeigt, die sich sowohl in den Noten als in den Texten sehr deutlich unterscheiden. Von einer und derselben Hand und auf einerlei Papier sind (je besonders angeheftet) die vier Arien geschrieben, welche blos Singstimme und Bass geben. Auf der Aussenseite einer solchen Arie steht (von derselben Hand) das Wort Cembalo. Diese Hand, welche sonst (mit der kaum nennenswerthen Ausnahme, dass sie ein zum Recitativischen zur Herstellung einer bequemeren Verbindung noch einmal abgeschrieben hat) nicht wieder erscheint, ist so ungelibt, dass sie kaum auf einen halbmässigen Copisten schliessen lässt. Nun andere, ziemlich unschöne Hand, aus welcher die meisten Secco-Recitative, zwei Arien mit Orchester und die zweite Hälfte der ersten Nummer herrühren, verräth durch Ungeschicklichkeit an der Textschrift entschieden den Copisten. Von einer dritten Hand stammen drei Secco-Recitative, von einer vierten ein Secco-Recitativ und die Ergänzung einer zweiten. Diese beiden Handschriften sind fast so ähnlich, als dem man eine derselben für Urschrift nehmen möchte; auch ist ihr Antheil am Ganzen verhältnissmässig unbedeutend. Dagegen treten nun zwei Schriften auf, in deren jeder man bei einer ersten Durchsicht den Componisten vermuthen konnte. Die eine, also die fünfte (grosse und fest), lieferte die erste grössere Hälfte (33 Seiten) der ersten Nummer, ein Secco-Recitativ und den Anfang des oben erwähnten, von anderer Hand zu Ende geschriebenen Recitativs. (Der Wechsel der Handschrift tritt sowohl bei diesem Recitativ, als bei der ersten Nummer mit Beginn eines neuen Bogens ein.) Die andere (sechste) Schrift giebt die Arie der Elvira (mit Orchester), die dem Finale vorausgehende Tafelmusik (»Concertino«) und das sehr umfangreiche Finale selbst, ausserdem noch den Titel und das Personenverzeichniss der Oper auf der Aussenseite des ersten Bogens. Jene beiden Schriften (die fünfte und sechste) sind fliessend und gewandt, in den Texten durchaus fehlerlos, auch in den Noten beinahe ganz correct; aber die sehr wenigen falschen Noten, welche in beiden sich finden, sind gerade von solcher Art, dass sie nur einem Abschreiber, unmöglich dem Componisten selbst in die Feder kommen konnten. Ausserdem deutet auf Copisten noch der Umstand hin, dass beide Schriften in ihrem langen Verlauf nicht die geringste Correctur aufweisen, zwei der genannten falschen Noten sind zwar nachträglich berichtigt, aber von anderer Hand. — Eine siebente Hand hat den ersten Abschnitt des langen Secco-Recitatives zwischen Ottavio und Anna nach dem Erbleichen des getödteten Comthurs durch ein Instrumentalischer Recitativ ersetzt und kann keinem Copisten angehören; denn auch selbst hat sie durchstrich das Schreiben eine vorläufige in der ersten Niederschrift vollendete Stelle und fuhr sodann fort, wobei jene vier Takte auf sechs Takte erweitert sind. Dass aber dieser vollständig Schreiber Gazzaniga gewesen sei, ist mir höchst zweifelhaft. Das ganze Secco-Recitativ ist in der ursprünglichen Form auch vollständig vorhanden, nur ist dort jener erste, nachträglich durch die Instrumentale Scena ersetzte Abschnitt durchstrichen. Der spätere Ursprung der »Scena« geht aus der Art ihrer Einheftung unzweideutig hervor; sie kann aber noch gar wohl für die Aufführung in Venedig bestimmt gewesen sein, denn der Duca Ottavio ist ursprünglich als Tenor, in der nachcomponirten Scena aber als Bass. Die Scena scheint erst in Wien entstanden und von einem dortigen Kapellmeister componirt zu sein.

Allem Anschein nach ist nämlich die Wiener Partitur, wenn man einestweder von den vier bloss mit Bass versehenen Arien absieht, eine in Venedig angefertigte und dann für Ferrara zugerichtete Abschrift *). Wo im Finale Don Giovanni und Pasquariello das Lob Venedigs und seiner Frauen singen, ist, wie oben Jahn angeführt hat, der öfters wiederkehrende Name Venezia ausgestrichen und durch Ferrara ersetzt; ebenso sind die Worte Veneziani in Ferraresi verwandelt. Die ändernde Hand ist keine der bisher aufgezählten, sondern eine achte, welche oben nicht mitgezählt wurde, weil sie nur Texte ohne Noten geschrieben hat; sie kommt aber noch zweimal vor in nachgetragenen Bemerkungen, wie wegen Arien, sparten etc., in der Schrift des Stichworts zur Ottavios Arie, in Ueberschriften etc.; man sieht, dass sie mit dem Arrangement der Abschrift für die Ferrareser Aufführung beschäftigt war. Jene Abschrift ist aber nicht mehr complet. Man darf vermuthen, sie sei in unvollständigem Zustande in die Hände eines Tyroleimanns übergegangen, welcher für die fehlenden Arien einzufügen suchte, als Vorlage dafür aber blos eine Cembalo-Stimme erlangen konnte, aus der er die vier mehrmals erwähnten Arien vielleicht selbst abschrieb; denn auf eine Cembalo-Stimme lässt nicht nur die Art der Schrift schliessen, sondern auch der Umstand, dass auffallenderweise im Bass jede Bezifferung fehlt; es sieht aus, als habe der Abschreiber mit den Ziffern, welche in der weitläufigen Cembalo-Stimme doch leicht kommen konnten, nichts anzufangen gewusst. Vermuthlich gibt war die Oper indess auch durch jene vier Arien noch nicht; es mangeln zwei Recitative und vier Nummern, auf welche durch *vegue* hingewiesen ist, nämlich eine Arie der Don Giovanni, ein Chor (»*Coro di Tarantolle*«), ein Duett zwischen Don Giovanni und Pasquariello und eine Arie der Elvira. Zwei dieser vier Nummern sind in Ferrara weggelassen worden, denn über das mit dem Finale zusammenhängende *Concertone* hat die nachträgliche erwähnte (achte) Hand als 11a geschrieben, während dorthin ohne Auslassungen die Nummer 11 getroffen hätte. Im Uebrigen sind die Stücke nicht numerirt, weshalb sich aus den beiden ausgelassenen das eine nicht bestimmen lässt; das andere war die Arie Elvira's, wie daraus hervorgeht, dass die auf sie bezügliche Verweisung durchstrichen ist.

Nach der bereits in Nr. 14 dieser Ztg. mitgetheilten Mittheilung Fürstenau's über das Bolognaer Textbuch zu Gazzaniga's Don Giovanni kam in Bologna als Scena XVIII ein Duett zwischen Elvira und Maturina vor, (beide Damen gerathen in Eifer und verspotten sich); dieses Duett steht nicht in der Wiener Partitur, welche dafür eine im Bolognaer Textbuch fehlende Arie des Ximeon enthält. Eine Anzahl der Textbücher giebt Fürstenau nicht an. Jedenfalls war das Duett nachcomponirt, vielleicht von einem Anderen als Gazzaniga selbst.

Zwei Fragen drängen sich auf, deren Beantwortung sehr erwünscht wäre, nämlich 1) Wer hat das Libretto zu Gazzaniga's Oper verfasst? 2) Wann und wo ist die Oper zum erstenmal aufgeführt worden? Man nennt bis jetzt an, die erste Aufführung sei die zu Venedig im Jahre 1787 gewesen. Allein da im nämlichen Jahre Mozart's Don Giovanni erstmals gegeben wurde, so ist schwer zu begreifen, wie Daponte mit seiner auf jenem Libretto fussenden Textdichtung fast gleichzeitig hervortreten konnte. Will man nicht eine noch unaufgeklärte gemeinsame Quelle voraussetzen, so muss man es für wahrscheinlich halten, dass entweder Gazzaniga's Composition schon vor 1787 irgendwo auf die Bühne gekommen sei, oder dass wenigstens das ihr zu Grunde liegende Libretto ein höheres Alter habe. Letztere Annahme würde aber die weitere Hypothese nach sich ziehen, das Libretto sei bereits vor Gazzaniga von einem Andern in Musik gesetzt worden; denn zu jener Zeit druckte man ein Textbuch nur zum Gebrauch bei wirklichen Aufführungen, nicht als eine den Componisten erst noch harrende Dichtung. Dass ein und dasselbe Libretto nach und nach von verschiedenen Tonsetzern verwendet wurde, war zwar eine damals gewöhnliche Erscheinung; so lange aber von einem Vorgänger Gazzaniga's abenso wenig Etwas in Erfahrung zu bringen ist als von einem früheren Darstellung des Gazzaniga'schen Werkes oder von einer gemeinschaftlichen Quelle zweier nahverwandter Textbücher, bleibt jede Vermuthung ohne Halt.

Unter Benützung jener englischen Partitur, der Wiener Partitur und der von Fürstenau aufgefundenen Bolognaer Textbuchs dürfte sich eine hinreichend getreue Wiedergabe der Oper von Gazzaniga erzielen lassen. Es wäre sehr erfreulich, wenn es zu einer Herausgabe derselben käme.

Stuttgart, 8. April 1874. *B. Gugler.*

(Schluss in der nächsten Nummer.)

---

*) Don Giovanni singt bei Gazzaniga Tenor. Musste man in Ferrara die Rolle des Ottavio in Ermangelung eines passenden zweiten Tenoristen einem Baritonisten oder Bassisten übertragen, so würde Ottavio's Arie entweder weggelassen oder um einen ganzen Ton abwärts transponirt. Eine Änderung findet sich im Wiener Exemplar nicht.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** Durch Nichtannahme des eingereichten Entlassungsgesuchs und durch eine Zusicherung ist Herr Laube bewogen worden, die Direction des Theaters fortzuführen. Im Eingeständniss stellen wir seinem »moralischen Gewissen« Dank ab für die ausgesprochene Anerkennung. Es wird nun weiter dirigirt, ohne Zweifel auch fein gejagt und untertheilt noch wie vor poussirt, aber das deutsche Theater stand i rahen [illegible].

✱ Die Mitgliederzahl des Sondershausen'schen Akademie betrug nach dem letzten Jahresberichte 154 und zwar 101 Damen und 53 Herren, hierzu kommen noch 118 Mitglieder in der Vorbereitungsabtheilung und 42 Zuhörende Mitglieder. Die Einnahmen im Gesammtbetrage betrugen durch Beiträge 1406 Thlr., durch Concerte 6171 Thlr., durch Vermiethungen 1710 Thlr. Die Gesellschaft hat neben dem Besitz des Gebäudes nebst Inventarium und dem reichen Notenarchiv 10 061 Thlr. Schulden, von denen seit 6 Jahren fast regelmässig jährlich 1000 Thlr. abgetragen worden sind. [illegible] über die Verhältnisse dieses Instituts wird demnächst erfolgen.

✱ **Bonn.** In Bonn (vgl. Nr. 1 d. Jahrgangs) wurde im Februar das Paradies und die Peri von Schumann und Mitte März die Walpurgisnacht von Mendelssohn aufgeführt. Die letztere wurde zum ersten Male in hiesiger Stadt aufgeführt, und das vollständige Arrangement derselben gereicht dem Dirigenten Herrn v. Wasielewski zur grossen Ehre. Es darf dabei daran erinnert werden, dass derselbe es war, der im Jahre 1851 schon die Johannespassion zum ersten Male in Bonn zur Darstellung brachte. — Die Vorbereitungen zu dem Beethoven-Jubiläum beschäftigen die musikalischen Kreise bereits mit dem lebhaftesten Interesse, wie wir hören, in den ersten Tagen des September stattfinden, und zwei oder drei Concerte beabsichtigt, die in der neuen Beethoven-Halle, zu welcher kürzlich in feierlicher Weise der Grundstein gelegt wurde, gehalten werden sollen. Ueber die Direction hören wir, dass Herr Kapellmeister Dr. Hiller aus Köln und der städtische Musikdirector Herr von Wasielewski sich in dieselbe theilen werden. Einer Mittheilung der Bonner Zeitung, welche diese Nachricht gebracht hatte, antwortete indess kurz darauf die Kölnische Zeitung mit erkennbarer Absichtlichkeit, Hiller sei ausschliesslich zur Leitung des Festes berufen worden. Doch Etwas ist nun unsere Befürchtung, dass ein so unbegreifliches Verfahren einem Manne gegenüber, der mit Geschick und Leistung grossen Werke durch Thaten wie die oben erwähnten bewährt und die Bonner wahrlich zum Danke verpflichtet hat, nicht der Absicht des Com[illegible] gewesen, und dass durch anderweitiges Entgegenkommen die Angelegenheit geordnet werden ist.

✱ In **Düsseldorf** hat am 8. April von Seiten der Künstlerschaft eine Aufführung von Mendelssohn's »*Paulus*« mit Soirée und Bilderausstellung stattgefunden, — eine Curiosität, über welche die nächste Nummer einen ausführlichere Bericht bringen wird.

ANZEIGER.

[88]

Neue Musikalien.

Soeben erschienen im Verlage von *Robert Seitz* in Leipzig und Weimar:

Compositionen

von **Ernst Deurer.**

Op. 1. **Drei Märsche** für Pianoforte zu 4 Händen. Pr. 1 Thlr.
Op. 1. **Sonate** für Pianoforte und Violine. Pr. 1 Thlr. 11 Ngr.
Op. 7. **Harmonie lyrique** pour Piano. Pr. 21 Ngr.
Op. 1. **Zwei Rondos** für Pianoforte. Nr. 1 in F. Pr. 21 Ngr. Nr. 2 in Ges. Pr. 11 Ngr.

[41]

Studien-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel, Op. 60. Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 11 Ngr.
Adoptées aux Conservatoires de Berlin et Genève.

Brahms, Joh., Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von *Paganini*. Heft 1. 1 Thlr.

Egghard, Jul., Op. 84. Douze Etudes de moyenne difficulté. Cah. 1. 22 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr., Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th., Op. 9. Präludien. Heft 1. 1 Thlr. 1 Ngr.

Köhler, L., Op. 60. Immerwährende Etuden in Doppelpassagen für den Klavierunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

— **Op. 63. Klavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zur gleichen Lehrung beider Hände. Heft 1. 24 Ngr. Heft 2. 1 Thlr. 8 Ngr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

— **Op. 64. Sechs melodische Salon-Etuden.** Heft 1. 1 Thlr. 22½ Ngr.
Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin.

Krause, Anton, Op. 5. Zwölf Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. 11 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen im Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri, Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives dans l'étendue d'une Octave et demie pour toutes les voix, la voix de basse exceptée. Cah. 1. 1 Thlr. 1 Ngr. Cah. 2. 1 Thlr.
Adoptées par les Conservatoires de Prague et Vienne.

— **Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution de la musique des Opéras modernes. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 1 Thlr. 11 Ngr.

— **Op. 87. Erholung und Studium.** Zwölf instructive Gesangstücke mit italienischem und deutschem Texte. 1 Thlr. 11 Ngr.

— **Gesangs-ABC.** Vorbereitende Methode zu Erlernung für Anfänger und Dilettanten zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 15 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Röhr, Louis, Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesang zum Gebrauch in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. Violoncell.

Büchler, Ferd., 24 Studien mit theilweiser willkürlicher Begleitung eines zweiten Violoncells. Heft 1. 1 Thlr. 11 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und mit Einleitung versehen und genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 1 Thlr. 17½ Ngr.

[21]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Vier Gesänge

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 43.

Complet: Preis 1 Thlr.

Einzeln: Nr. 1. Von ewiger Liebe. Pr. 11 Ngr. Nr. 2. Die Mainacht. Pr. 7½ Ngr.

[66] Soeben erschienen im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar:

Drei musikalische Skizzen

für Pianoforte

Nr. 1. Der Troubadour. — Nr. 2. Das Stilleben Lied. — Nr. 3. Das blinde Mädchen

von **C. Oberthür.**

Nr. 1. Pr. 11 Ngr. Nr. 2. Pr. 11 Ngr. Nr. 3. Pr. 7½ Ngr.

[17]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Wilhelm Taubert

SONATE

für

Pianoforte und Violoncell oder Violine

Op. 156.

Für Violoncell Pr. 1 Thlr. 11 Ngr.
Für Violine Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

[68] Soeben erschien im Verlage von *Robert Seitz* in Leipzig und Weimar:

RONDEAU pour le Piano à 4 mains par **François Schubert.** Op. 138

Arrangement pour Piano et Violon par Robert Schaab.

Preis 1 Thaler.

[69]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIE

(Cdur)

von

Joseph Haydn.

Partitur Pr. 1 Thlr. 11 Ngr. — Orchesterstimmen Pr. 1 Thlr. 11 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.


Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 27. April 1870. | Nr. 17. | V. Jahrgang.

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIX.

(Metronomische Bezeichnungen.) Als um das Jahr 1816 der Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel mit seinem Metronom oder Taktmesser hervortrat, war Beethoven für Einführung und Verbreitung der neuen Erfindung thätig. Er erklärte sich nicht nur bereit, fortan das Zeitmaass seiner Compositionen nach Mälzel's metronomischer Scala zu bezeichnen*), und versah noch wirklich einen Theil der bis dahin erschienenen Werke und fast alle in den Jahren 1817 und 1818 geschaffenen Compositionen mit metronomischen Bezeichnungen, sondern er empfahl den Metronom sogar zum Gebrauch beim Unterricht**). Dass Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens Werth auf eine metronomische Tempobezeichnung legte, kann man aus einem Briefe sehen, den er im December 1826 an den Verleger Schott schrieb und worin es u. A. heisst: »Die Metronomisirung (der Messe) folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig, auch habe ich Briefe von Berlin, dass die erste Aufführung der (neunten) Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich grossentheils der Metronomisirung zuschreibe.«

Beethoven's Bemühungen um eine metronomische Tempo-Bezeichnung seiner Werke sind nun neuerlich durch Schindler in ein falsches Licht gebracht worden. Von dem, was Schindler vorbringt, kann wohl Einiges wahr sein, aber auch nur Einiges. Das Meiste davon ist unwahr und auf unsicheren Grund gebaut, dass man verzeiht wird, das Wenige, das wahr sein kann, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Schindler sagt (Biographie 3. Aufl. Th. II S. 249), dass Mälzel zweierlei verschieden construirte Metronome angefertigt habe, welche bei gleichen Zahlen verschiedene Tempi angeben, dass ein Metronom von der ersten oder grösseren Construction, welches z. B. auf 60 gestellt wurde, langsamer schwinge als ein auf die gleiche Zahl gestelltes Metronom von der zweiten oder kleineren Construction. Diese Behauptung ist unrichtig. Alle solchen Metronome, mögen sie nun klein oder gross oder wie immer sein, sind alle nach einem und demselben System gebaut. Dieses System beruht darin, dass die Eintheilung der metronomischen Scala auf die Theilung einer Minute begründet ist, d. h. dass die Maschine in einer Minute genau so viel Schläge macht, als die Zahl angiebt, auf welche der Pendel gestellt wird *). Macht er mehr oder weniger Schläge, so geht er nicht richtig, dann ist er ein fehlerhaftes Metronom. Wenn also nun Schindler weiter sagt, die metronomischen Tempo-Bestimmungen in Beethoven'schen Werken seien theils nach der langsameren, theils nach der rascher schlagenden Maschine gemacht und dass in Folge dessen die Tempi sich nicht mehr genau bestimmen lassen, eben weil man nicht wisse, nach welcher der beiden Constructionen die Metronomisirung stattgefunden, so verfällt nun solche Behauptung ganz von sich selbst. Schindler führt als Beispiel eine um 3 Jahrzehend bei Steiner u. Comp. erschienene Partitur von der A-dur-Symphonie an, welche metronomische Tempo-Bestimmungen von des Autors Hand enthalte, die durchweg langsamer seien als andere aus früherer Zeit. Eine solche Partitur hat es nicht gegeben. Bei Steiner u. Comp. erschien von der A-dur-Symphonie nur eine Partitur. Sie erschien im Jahre 1816 und hat keine metronomische Bezeichnungen. Als diese Partitur vergriffen war, veranstaltete T. Haslinger eine neue oder zweite Ausgabe. Sie erschien frühestens im Jahre 1829 und hat metronomische Bezeichnungen, die aber nicht von Beethoven herrühren und nach Schindler's Worten schon deshalb nicht von ihm herrühren können, weil sie nicht durchweg lang-

*) In der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung vom 6. Februar 1818 finden wir Beethoven's Namen unter den Namen mehrer berühmter Meister, welche diese Erfindung gutgeheissen und sich verpflichtet haben, »ihre künftigen Compositionen nach der Scala des Mälzel'schen Metronoms zu bezeichnen«.

**) Die Wiener allgemeine musikalische Zeitung vom 14. Februar 1818 enthält eine von Ludwig van Beethoven und Anton Salieri unterschriebene Erklärung, welche beginnt: »Mälzel's Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschlands, Englands und Frankreichs ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Ueberzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen. Sie werden durch den Gebrauch desselben auf die leichteste Weise den Werth der Note einsehen« u. s. w.

*) »Die metronomische Scala ist auf die Eintheilung der Zeit in Minuten gegründet. — Alle diese Nummern (50, 60, 80 u. s. w. bis 160) beziehen sich auf eine Zeitminute. Befindet sich das Gewicht bei der Zahl 50, so wird dem Pendel in einer Minute 50 Schläge ertheilt« u. s. w. (Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1817 S. 49. 50.) — »Ces numéros indiquent le nombre de vibrations du balancier dans une minute. Conséquemment les numéros 50, 60, 80, 110 etc. indiquent que si le contre-poids est fixé au numéro d'un de ces nombres, le Métronome donne 50, 60, 80, 110 etc. vibrations ou coups par minute.« (Notice sur le Métronome de J. Maelzel. Mai 1816. p. 8.) — Schriftsteller haben wir überall den mit schlagenden Metronomen, den von der besseren Art. Einen solchen benutzt auch Beethoven.

mmen, sondern zum Theil schneller sind als die anderen aus früherer Zeit. Zu solchen Unrichtigkeiten gesellt sich noch ein Widerspruch. S. 248 sagt Schindler: »In der That finden sich nur zwei Werke von ihm (Beethoven) selber metronomisirt, und zwar die grosse Sonate Op. 106, dann noch die neunte Symphonie« — und wenige Seiten früher heisst es, »die metronomische Bezeichnung der ersten acht Symphonien sei von Beethoven gemacht«.*) Schindler erzählt nun, wie Beethoven veranlasst worden, die schon einmal metronomisirte neunte Symphonie ein zweites Mal zu metronomisiren und dass er, als er Abweichungen zwischen beiden Aufnahmen bemerkt, voll Unwillen ausgerufen habe: »Gar kein Metronom! Wer richtig fühlt, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.« Dass das Resultat der zweiten Metronomisirung ein anderes war als das der ersten, ist glaubhaft und wahrscheinlich; dadurch kann bei sorgsamer Aufnahme der Unterschied nicht gross gewesen sein. Auch den Beethoven in den Mund gelegten Worten, in ihrem Zusammenhang genommen, lässt sich wenig oder nichts entgegensetzen. Wenn man aber daraus den Schluss ziehen wollte, Beethoven habe sich damit gegen jede Metronomisirung erklärt, so würde man durch die blosse Thatsache widerlegt werden, dass Beethoven noch acht Tage vor seinem Tode und jedenfalls eine geraume Zeit später, als jene Aeusserung geschehen sein kann, eine metronomische Bezeichnung der neunten Symphonie nach London schickte.**)

Gewiss, wer kein Gefühl hat, dem hilft kein Metronom, und dem hilft noch manches Andere nicht. Der Metronom hat es nicht mit dem Gefühl zu thun. Wir betrachten ihn nur als ein Hülfsmittel zur Sicherstellung eines vom Componisten gedachten Zeitmaasses. Subjective und geistige Auffassung eines Tonstücks, Steigerungen in der Bewegung, auf dem rhythmischen Bau eines Tonstücks begründete Abweichungen vom absoluten oder normalen Zeitmaass u. dgl. können nicht nur einem seelenlosen Schlagwerk abhängig gemacht, noch weniger dadurch bestimmt werden. Beethoven hat sich dabei über die begrenzte Sphäre des Metronoms ausgesprochen. In einem im Jahre 1817 an Mosel geschriebenen Briefe***) Er schreibt: »Was mich angeht, so habe ich schon lange darauf gedacht, diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto aufzugeben; Mälzel's Metronom giebt uns hiezu die beste Gelegenheit. Ein Anderes ist es mit den den Charakter des Stückes bezeichnenden Wörtern; solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben.« Was man gegen den Metronom geltend machen kann, das ist die Unverträglichkeit seiner gleichen Schläge mit eigentlich musikalischem Takt und die daraus erwachsende Schwierigkeit, das Tempo eines Componisten nach einem gleichmässig fortschlagenden Metronom zu bestimmen. Es sind bekannte Erscheinungen, dass es schwer ist, ein Stück durchweg nach einem schlagenden Metronom im Takte zu spielen, und dass wiederholt und zu verschiedener Zeit vorgenommene Metronomisirungen eines Stückes selten ganz übereinstimmen. In diesen Erscheinungen wurzeln manche Einwendungen, die man gegen den Metronom machen kann und die zum Theil auch Schindler macht, begründet sind. Es können uns aber alle Einwendungen nicht so weit führen, dass wir mit Schindler von »des Meisters geringer Werthschätzung des Metronoms« überzeugt werden und uns »vor allen Metronomisirungen warnen« lassen.****) Im Gegentheil, wir lassen uns die Meinung nicht nehmen, dass Beethoven den Metronom nicht unter-, aber auch nicht überschätzte und dass die von ihm herrührenden metronomischen Bezeichnungen der Erhaltung und einiger Beachtung werth sind. Wir machen nun die Werke namhaft, welche Beethoven mit einer metronomischen Bezeichnung versehen hat.

*) In der ersten Ausgabe seiner »Biographie« nennt Schindler (S. 210) wieder andere Werke, darunter die Sonaten Op. 109, 110 und 111, welche unseres Wissens nicht von Beethoven bezeichnet sind. Jedenfalls haben wir hier einen Beweis von Schindler's Unsicherheit.

**) In einem am 18. März 1827 dictirten Briefe an Moscheles heisst es: »Die metronomisirte neunte Symphonie u. bitte ich der philharmonischen Gesellschaft zu übergeben« (hier folgt die Bezeichnung). Vgl. Schindler's »Biographie« II. 141.

***) Schindler a. a. O. II. 247.

****) Schindler a. a. O. II. 251 und 250.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

I.

Das Oratorium „Paulus“ von Mendelssohn in dramatischer Aufführung.

Düsseldorf ist die Stadt der Maler und Decorateure; auch ihre musikalischen Aufführungen nehmen einen davon ab. Musik mit lebenden oder Transparentbildern ist schon etwas Gewöhnliches geworden. Namentlich hat nun besonders Oswald Achenbach »neue und geniale Ideen« in dieser Hinsicht. Eine kleine Oper kam schon zu Stande. Sodann producirte er eine bildliche Darstellung der Pastoral-Symphonie zu Beethoven's Musik und zwar mit glänzendem Erfolge. Endlich ging er noch einen Schritt weiter, indem er zur Feier des 25jährigen Bestandes der Düsseldorfer »Künstlerliedertafel« das Oratorium »Paulus« von Mendelssohn dramatisch aufführen liess. Am Sonntag den 2. April fand dieser seltsame Versuch im Rittersaale der Düsseldorfer Tonhalle statt, über welchen wir einen Bericht mittheilen, den Wolfg. Müller von Königswinter in der Beilage zur Augsb. Allg. Zeitung vom 6. April veröffentlicht hat, »von dem Erfolg in hoher Weise überrascht«, denn er seinen Bericht »vorzugsweise an unsere Herren Theaterintendanten und Directoren zu richten wünscht«, weil ihm scheint, »dass der Gedanke des geistreichen Künstlers sehr entwicklungsfähig ist und eine Verpflanzung auf die deutsche Bühne verdiente«.

Hören wir zunächst, wie Herr O. Achenbach es angefangen hat, um das oratorische Werk (Herr Müller sagt »das episch-musikalische«, welches eine kurios [illegible] Bezeichnung ist) in eine dramatische Form zu bringen:

»Am Ende des Saales befindet sich die Bühne. Der Chor und das Orchester sind unter derselben aufgestellt. Es ist eine Einrichtung getroffen, die sich in jedem Theater wiederholen lässt.

»Die erste Abtheilung beginnt mit der Ouvertüre. Nach derselben erhebt sich der Vorhang. Man sieht eine antike orientalische Landschaft. Das erscheinende Volk singt den [lutherischen?] Choral »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« [Nach welchem Gesangbuche?]. Und nun tritt Stephanus auf: »Bekehret euch zum Herrn.« Die Christen bitten ihn um seinen Beistand, aber die Schriftgelehrten treten ihm entgegen: »Wir haben ihn gehört Lästerworte reden wider diese heilige Stätte und das Gesetz.« Paulus erscheint selbst leidenschaftlich und heisst das Volk ihn zu richten. Der Chor stellt sich gegen Paulus: »Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte wider Mosen etc.« Jetzt schliesst sich der Vorhang und der Verlauf wird vom unten stehenden Chor und Orchester fortgeführt. — Nun folgt in der zweiten Abtheilung das Martyrium des heil. Stephanus. Dasselbe wird durch ein Recitativ unten im Saal eingeleitet. Darauf geht der Vorhang in der Bühne. Stephanus erscheint unter dem Volk und predigt das Christenthum; aber das Volk fällt ein: »Weg, weg mit dem!« Stephanus sagt

»Siehe, ich sehe den Himmel offen«. Paulus tritt von neuem auf und ruft: »Steiniget ihn!« Das Volk stimmt ein. Und so beschliesst sich die heilige Handlung, indess der Vorhang fällt und der Chor ausklingt. — Die dritte Abtheilung ist dem Begräbniss des Heiligen gewidmet. Sie wird eingeleitet durch die reizende Arie »Jerusalem«. Sie ertönt im Saal erklingt, dann öffnet sich der Vorhang. Ein alter und ein junger Christ reden von dem Tode des Heiligen. Dann folgt der Choral »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben«. Inzwischen wird der Leichnam des Stephanus gebracht, um ihn zu begraben. Plötzlich ertönt eine Stimme: »Fliehet, die Rächer nahen!« Paulus erscheint und betet aufs neue gegen die Christen: »Vertilge sie, Herr Zebaoth!« Der Vorhang fällt; die wundervoll gestimmte Landschaft mit den Katakomben (!) verschwindet. Der Chor aber singt: »Siehe, wir preisen selig die erduldet haben.«

»Jetzt tritt eine Pause ein. Wir haben gleichsam einen ganzen Act hinter uns.

»Die vierte Abtheilung behandelt die Bekehrung. Das Recitativ erzählt von Paulus, der sich auf den Weg nach Damaskus begiebt. Es folgt das Arioso: »Doch der Herr vergisst die Seinen nicht«, nach dessen Beendigung wieder die Scene sich hebt und eine sonnige, öde Gegend zeigt. Paulus ruht mit den Seinigen unter einem Zelte, das er abzubrechen befiehlt, um noch heute das Ziel seiner Reise zu erreichen. Das Zelt sinkt, es besteigt das Ross [war es nicht ein Esel?], welches hinter demselben zum Vorschein kommt. Da ertönt die Stimme aus der Höhe: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« Er fragt: »Herr, wer bist du?« Die Stimme antwortet: »Ich bin Jesus von Nazareth.« Ein Feuerschein füllt die Scene. Paulus stürzt zu Boden, er ist blind. Die Bekehrung vollzieht sich. Der Chor beginnt: »Mache dich auf, werde Licht«, während der Vorhang fällt, und schliesst mit dem Choral: »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. — In der fünften Abtheilung sehen wir die Taufe des Paulus. Das Recitativ unten im Saal erzählt von Ananias, den der Herr beruft, um Paulus beizustehen. Der Vorhang geht auf. Vor uns liegt eine wundervolle Landschaft. Es ist ein Palmenhain mit einem Springbrunnen. Paulus erscheint und singt die grosse Arie »Gott, sei mir gnädig!« Ananias kommt und führt ihn zur Taufe an die Quelle. Während dieser Handlung beginnt der Chor: »Der Herr wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen.«

»Hier tritt eine neue Periode ein. Es ist gewissermassen ein zweiter Act vollendet.

»In der sechsten Abtheilung wird uns Paulus als Prediger des Christenthums vorgeführt. Der Fortgang der Handlung vollzieht sich zunächst wieder durch Soli, Chor und Orchester im Saale. Wir erfahren, dass die Juden das Evangelium nicht hören wollen und dass Paulus sich an die Heiden wendet. Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir eine Stadt, die an den Hintergrund von Raffael's Schule von Athen erinnert. Paulus und Barnabas treten auf und geben Zeugniss. Der Apostel heilt einen Lahmen, der in der Tempelthür liegt, und die Heiden singen: »Die Götter sind den Menschen gleich geworden!« Nun ertönt ein Opfermarsch. Es erscheint ein heidnischer Zug mit Früchten und Thieren. Paulus redet sie an: »All eure Götzen sind eitel Trugwerk — Gott wohnt nicht in Tempeln von Menschenhänden gemacht.« Die Heiden gerathen in Zorn und verfolgen die heiligen Männer. Der Vorhang sinkt. Die Christen und Heiden schreien wild durcheinander: »Hier ist des Herren Tempel« und »Steiniget ihn!« — Die siebente Abtheilung schildert den Abschied des Paulus, der sich nach Jerusalem wendet. Nach der recitativischen Einleitung erscheint der Apostel, sagt den Gläubigen Lebewohl und verkündet seine Gefangenschaft und seinen Tod. Wenn er gegangen ist, tönt ein leiser Orgel-Choral. Der Vorhang fällt. Dann folgt das Recitativ und der Chor: »Lobe den Herrn, meine Seele!« Darauf sieht man die Apotheose des Paulus in einem Transparent, umgeben von Engeln, in der Anbetung Gottes zwischen Wolken.

»Damit ist der dritte und letzte Act geschlossen. So haben wir denn ein höchst [illegible] Drama in drei Aufzügen und sieben Abtheilungen an uns vorüberziehen sehen, dessen Scenarium ich wohl so deutlich angegeben habe, dass kundige Regisseure die Aufführung ohne grosse Schwierigkeit wiederholen können.«

Der Berichterstatter fügt hinzu: »Soll ich nun den Eindruck der ganzen Aufführung schildern, so kann ich nichts anderes sagen, als dass derselbe durchaus harmonisch war, und alle Erwartungen, die ich von diesem kühnen Versuch hegte, bei weitem übertraf. Nur wird uns erzählt, dass nicht die Aufführung, sondern der Eindruck originell gewesen sei, was allerdings etwas sehr Originelles ist. Sieht man der Sache etwas näher auf den Grund, so möchte man leicht, dass nicht ein reiner musikalischer Kunsteindruck, sondern [illegible] Confusion der ungewöhnliche Anlass [illegible] gewesen ist, was auch zu dem Experimente des Herrn Achenbach. »Und dieser [angeblich originelle] Eindruck wurde durchweg von dem ganzen Publikum getheilt. Man dachte unwillkürlich an die dramatischen Mysterien des Mittelalters, nur dass diese Probe vollkommener und reicher ausgestattet mit den Mitteln, welche die immense Welt heute bietet, auftrat. Natürlich, denn die alten biederen Handwerker, welche auf Marktplätzen tagelang ihre Heiligengeschichten agirten, hatten keine Theatermaschinen und bengalische Flammen, konnten auch nicht raffaelische Gemälde copiren, weil Raffael noch nicht geboren war, besassen ebenfalls nicht die hohe Bildung, die ersten Christen in Folianten des Effects wegen in römische Katakomben zu versetzen, und noch weniger konnten sie in ihrer Arglosigkeit daran denken, aus einer jüdischen Volksmenge in einer morgenländischen Landschaft protestantische Choräle aus dem 16. oder 17. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung anstimmen zu lassen. Das Alles war lediglich den reicheren Mitteln vorbehalten, welche die moderne Welt bietet.«

»Ich glaube, dass die Aufführung auf einer grossen Bühne, etwa in den Opernhäusern zu Wien, Berlin und München, zugleich grösseren Erfolg erzielen dürfte, wenn die Arrangements in entsprechender Weise getroffen würden. In Düsseldorf haben nur Dilettanten sich ans Werk gemacht. Wie anders, wenn erste Künstler die Rollen des Stephanus und Paulus übernehmen und wenn die Volksscenen und Züge durch grosse und geschulte Massen vorgeführt würden!« Nun, dann aber würde das dramatisch Unmögliche nur um so greller hervortreten und zugleich das Übrige verloren gehen, was bei einer Dilettantenaufführung [illegible]. Sollen wir nichts sehen, als einige Schritte und Grimassen »erster Künstler«, umgeben von langweiligen Statisten- und Choristen-Gestalten — wie kleben uns dafür jene unvergänglichen Gestalten, Sprech- und Bewegungswesen ersetzt werden, die immer vorhanden sind, wenn aus den gebildeten Kreisen einer ganzen Stadt die Auswahl getroffen werden kann, und deren unbeholfene Darstellung so trefflich passt zu der dramatisch unbehülflichen Form des dargestellten Gegenstandes? — Herr Müller macht dann zu seiner [illegible] vergrösserten und vergröberten Opernvorstellung noch einen köstlichen Besserungsvorschlag; er sagt: »Auch müsste nach dem Fallen des Vorhangs während dem Ausklingen der Chöre das Auge noch ferner beschäftigt werden, etwa durch sich bewegende Wolken. Das Publikum ist nämlich sehr geneigt, sofort zu plaudern und sich die Eindrücke mitzutheilen, wenn es nichts mehr sieht, aber doch noch hören soll. Ich glaube, dass diesem Uebelstande mit leichter Mühe abzuhelfen ist.« Freilich ist dem mit leichter Mühe abzuhelfen: man beurtheile das Werk einfach nur so auf-

zuführen, wie es vom Autor gewollt ist. Der Vorschlag durch »Wolken« die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken ist dann ersichtlich zu discutiren; ein solcher Erfolg ist eben das strengste Gericht über die gewagte Dramatisirung. Das Oratorium als Oratorium belassen, und die »Wolken« eine Ueberflüssigkeit, welche jeder Hörer sich verbitten würde.

Herr Müller fährt dann noch ruhig fort, dass es somit zu Stimmen kommen werde, welche gegen die Umwandlung des Oratoriums in die Oper sich aussprechen würden. Und was entgegnet er diesen im Voraus? »Aber Gluck, Mozart und Beethoven haben doch auch ihre Kunst mit der Bühne verbunden!! Ihre Oratorien ... soweit sie solche componirten?« — Und »deshalb« ist er der Meinung, Achenbach's Experiment sei weiter zu verfolgen: »Es ist mindestens ebenso naturgemäss, wie eine griechische Tragödie mit modernen Chören auf die Bühne zu bringen.« Aber dies ist eine ganz andere Sache. Die griechischen Tragödien waren Bühnenwerke mit gesungenen Chören, und wir componiren diese nur zunächst deshalb, weil die originale griechische Musik derselben verloren gegangen ist. Was hat dies mit der Verpflanzung eines Oratoriums auf die Bühne gemein? Selbst die Verwandlung der Sophokleischen Stücke in durchcomponirte Opern würde in künstlerischer Beziehung noch mehr vor ihnen übrig lassen, als Achenbach's Experiment mit einem Oratorium.

Der Berichterstatter meint aber weiter: »Dazu kommt noch, dass die Pflege einer neuen Art der Oper ein Gegengewicht gegen den Offenbach-Schwindel bilden würde.« Wahrlich viel Ehre für Herrn Jacques (geborenen Jakob) Offenbach, wenn man seiner Macht nicht mit anderer Art sich zu erwehren weiss, als durch die Verheerung eines Gebietes der Kunst, welches bei Allem, was Offenbach und seines Gleichen unternommen haben und noch ferner unternehmen werden, überhaupt nicht in Frage kommen sollte. Könnte das Oratorium je dem Geiste des Offenbach-Schindels zuvorkommen, denn gewiss nur dadurch, dass es in seiner Bedeutung und glänzender Entfaltung auf seinem eigenen Gebiete immer entschiedener wird, die irrende Menge zu sich herüber zieht, durch seine Musik ... schärft und stärkt und so auch das Publikum fort und nach die Quellen abgräbt. Aber Offenbach's Possen durch theatralische Oratorienpossen verdrängen zu wollen, wäre ein mässiges Possenspiel, das dem Monsieur Jacques, geborener Jakob, Sieger bleiben würde, und in seiner Wirkung auf die Kunst wäre ein solches Experiment nichts anderes, als die Austreibung des Teufels durch den bekannten Herrn Oberster Beelzebub.

Doch nicht nur die komisch-entartete, sondern auch die andere Seite der gegenwärtigen Oper, die ernsthaft-entartete, gedenken die Düsseldorfer Reformatoren zu bessern, denn der Berichterstatter erhofft zum Schlusse: »Vielleicht weckt eine Dramatisirung des Oratoriums sogar auf die Entstehung einer neuen Art von ernsterer musikalischen Bühnenwerken, welche den überreichen Ausschmuck, wie er sich bei Meyerbeer und Wagner in allzu prätentiösem Aufwande geltend macht, auf ein vernünftigeres Maass zurückführte.« Hierüber bemerken wir zunächst nur dieses, dass das ganze Unternehmen, ein Oratorium erst durch bühnenmässige Ausstattung interessant zu machen, im letzten Grunde auf nichts anderes zurückzuführen ist, als eben auf den durch die moderne Oper überreizten Geschmack, der nur noch durch unmittelbaren Anschauung dem Organismus zuträgliche Genüsse erregt werden kann. Wer diesen verwandtschaftlichen Zusammenhang bezweifeln und mit Herrn Müller lieber an jenes ausgearbeitete Dramagebilde, genannt »Mysterien des Mittelalters« denken möchte, dem können wir denselben ganz unzweideutig beweisen. Herr Achenbach steht mit seiner »Idee« keineswegs vereinzelt da. Schon seit Jahren schon trägt sich einer der namhaftesten Kunstverwandter unserer Zeit, der Deutsch-Russe A. Rubinstein, gerade mit derselben Idee. Als ein Mann aber, der einen grossen Theil seines Lebens auf den europäischen Hauptbühnen zubringt, ist er an weitschichtige Verhältnisse gewöhnt, kann demnach nicht mit einer bescheidenen Dilettanten-Vorstellung einer kleinen Malerstadt wie Düsseldorf beginnen, sondern gedenkt das Experiment im Grossen zu treiben. Er sucht nur noch den »reichen Engländer« oder einen Mann von ähnlicher Vermögenslage. Die Kaiser sind erden zerstört — in der Idee nämlich — und die grossen lebenden Componisten werden aufgefordert, ihren Pegasus zu satteln, um demnächst in dieser Richtung auf ihm loszugehen. Einstweilen aber hat er eine »geistliche Oper« componirt und neulich in Königsberg und Wien, um die Tollheit voll zu machen, im — Concert aufgeführt eine »geistliche Oper«, bestehend aus »Soli und Chören«, wie die Anzeige besagt. Zu diesem musikalischen Kauderwelsch, in welchem alle Begriffe über einander stürzen, passt der Titel der gewählten geistlichen Oper unübertrefflich — »Der Thurmbau zu Babel«! Möge das Unterfangen enden wie dieser! und gewiss, es wird so enden. — Herr Rubinstein nun ist ein einfacher Ausfluss der Zukunftsrichtung, der sich für original hält, weil er die Nachahmung Wagner's auf ein Gebiet überträgt, welches von diesem nicht angebaut ist, auf das des Oratoriums. Er ist damit der Dritte im Bunde. Wagner als Originalgenie machte die neue Orchester-Oper, Liszt als erster Nachahmer brachte die Instrumental-Oper, oder was er »symphonische Dichtungen« nannte, zuwege; Rubinstein endlich vermass sich, mit demselben Künster eine Oratorien-Oper zu schaffen, die als »geistliche Oper« sich naturgemäss wieder zu der Bühne zurückwendet, von welcher die erste Anregung ausging, die Schlange damit in ihren eigenen Schwanz.

Will nun der treffliche Landschaftsmaler Herr Achenbach, oder wer sonst Lust dazu hat, etwas wahrhaft Zeitgemässes thun, so setze er sich mit Herrn Rubinstein in Verbindung. Der »babylonische Thurmbau«, ganz abgesehen von seinem bedeutsamen Gegenstande, wäre um so geeigneter für stimmungsvolle Landschaften und sonstige Schildereien, weil der Text besagter geistlichen Oper wesentlich nur eine Umschreibung ist des bekannten Bildes von Kaulbach. Und auch Herrn Müller's Wunsch nach »vorüberziehenden Wolken« würde darin reichlich befriedigt werden können, denn bei der unbeschreiblichen Dürre dieser Musik, die es nicht einmal zum Wässerigen zu bringen vermag, könnten besagte »Wolken« ebenso unterhaltende als nützliche Lückenbüsser abgeben. Aber die alten Werke, an welche wir uns einmal gewöhnt und überlassen uns aus Barmherzigkeit auch ferner in derjenigen Gestalt, in welcher die Autoren selbst sie uns gegeben und zu überhalten uns anvertraut haben! überlasst sie uns wenigstens so lange, bis Herren Maler, bis von irgendwelcher Seite uns Raffael's Cartons vorenthalten und die »effectvollsten Gestalten darum zu Theaterdecorationen vergrössert und vergröbert werden. Bis dahin »Jedem das Seine«. Wir fürchten uns nur das »vorüberziehenden Wolken«.

Briefwechsel

Don Juan von Gazzaniga.

(4.)

Bei der Schnelligkeit, mit welcher die italienischen besonders die venezianischen Carnevals-Opern sich damals nach Wien, Paris und London verbreiteten, habe ich eigentlich keine Schwierigkeit in der Annahme, da Ponte und Mozart hätten Gazzaniga's Product gleich 1787 aus Venedig aus kennen gelernt und angezogen sowohl von der Frische der Behandlung wie von der eine grössere Ausführung zulassenden Kürze des Stückes, alsobald eine neue Behandlung versucht. Bald waren

doch ohne viel Grübeln schnell im Entschlusse und hastig in der Ausführung, namentlich bei einem solchen Stelle, der wie ein Blitz ins Gemüth [illegible] Dass Mozart Gazzaniga's Partitur vor Augen hatte, als er die seinige schrieb, ist unzweifelhaft. Ein einziges Beispiel wird dies Jedem deutlich sagen. Die Musik in D dur, mit welcher Mozart den Don Juan und die [illegible] Donna Anna einführt, ist bekannt. Bei Gazzaniga steht derselbe Satz ebenfalls in B-dur und lautet also:

Corni
Oboe
Violini
Viola
Donna Anna
Don Giovanni
Leporello

Dergleichen kann niemals von Zweien zugleich und unabhängig von einander gefunden werden, sondern deutet stets auf bewusste Nachahmung. Wie sehr diese bei Mozart, wie in [illegible] Fällen bei Händel, eine Umbildung, ja eine völlig neue Schöpfung war, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.

Meine englische Partitur stammt aus Venedig vom Jahre 1787, was schon aus dem früher mitgetheilten Titel ersichtlich ist. Es ist eine einfache gute Copie, durchaus von derselben Hand geschrieben; die wenigen Correcturen oder Zusätze darin deuten auf die Hand eines Componisten und dürften von Gazzaniga selbst herrühren, durch welchen diese Partitur nach London gesandt sein wird. Die venezianische Partitur hat aber sehr gelitten durch die englischen Einschiebungen, in Folge deren sie arg verstümmelt ist. Vollständig erhalten ist nur die erste Scene bis zum Tode des Komthurs und das ganze Finale; von dem Mittelsatz sind nur drei Stücke in der venezianischen Handschrift vorhanden, alles andere ist in London von verschiedenen Händen hineingetragen. Man hat wesentlich herum gedoctert. Diese englischen Zusätze dürften sich bei einem Vergleich mit den Wiener Bruchstücken und dem Ferrarer Textbuche als ganz fremdartige Bestandtheile erweisen.

Schon Gazzaniga's Don Giovanni ist ein bedeutendes Werk, man wird dies allgemein erkennen, sowie er herausgegeben ist. Ich meine, wir würden ein gutes Werk thun, wenn wir ihn in den »Denkmälern der Tonkunst« sobald wie möglich veröffentlichen, und mein Wunsch geht nun dahin, dass Sie sich gelegentlich dieser Arbeit unterziehen möchten. Meine Partitur steht Ihnen jeder Zeit zu Diensten.

1.

Epstein's neue Uebersetzung des Don Juan.

Gegen Ende der Redactionsanzeige über Th. Epstein's »Don Giovanni« in Nr. 14 der Allg. Musikal. Ztg. findet sich eingeklammert die Bemerkung: »Vielleicht sendet Herr Gugler seiner Zeit noch ein Recensionsbuch«. Hoffentlich wird diese Bemerkung von Niemandem dahin gedeutet werden, als habe ich der Redaction eine Besprechung jener Schrift in Aussicht gestellt. Ich gedenke Herrn Epstein's Uebersetzung weder in der Allg. Musikal. Ztg., noch in irgend einem anderen Zeitschrift zu besprechen, wie ich denn auch über die Rittler'sche Verdeutschung selbst dann nichts veröffentlicht habe, nachdem Herr Ritter meine eigene Arbeit im »Bühne« angegriffen hatte. Dass jetzt eine ganze Reihe von Textübersetzungen zu »Don Giovanni« vorliegt, ist ein erfreulicher Beweis von dem Interesse, welches die neuere Zeit der Textfrage zuwendet; wer einer genügenden Lösung der schwierigen Aufgabe am nächsten gekommen ist, mag ein urtheilsfähiges Publikum entscheiden. An Herrn Epstein's Arbeit schätze ich aufrichtig die Begeisterung für seine Aufgabe und den ihr gewidmeten Fleiss. Auch hat es mich gefreut, dass manche seiner in der Einleitung ausgesprochenen Bemerkungen mit meiner eigenen Auffassung zusammentreffen, und dass er bezüglich der Handlung und Scenerie auf Einiges aufmerksam [illegible], was ich in früheren [illegible] unbekannt gebliebenen Aufsätzen zu begründen gesucht habe.

Stuttgart, den 14. April 1870. B. Gugler.

André's musikalische „Sprüchwörter“ noch einmal.

Man hätte denken sollen, durch den Artikel von L. v. St. in Nr. [illegible] Ztg. sei der Gegenstand erledigt und der André'sche Ursprung dieses Werkchens sicher gestellt. Aber der Verleger des Falsificats, Herr Jos. Aibl in München, kann sich hierbei nicht beruhigen. Er beehrt uns mit einer Zuschrift, in welcher er den Artikel des Herrn v. St. einen [illegible] auf die bei mir erschienenen Haydn'schen Sprüchwörter nennt. Jedes Wort hierüber wäre überflüssig. Wir haben es auch nur mit dem Herausgeber Herrn Adolf [illegible] Chorregenten in Rohrbach, zu thun. Derselbe hat den Muth, die sogenannten Haydn'schen Sprüchwörter jetzt in zweiter Auflage erscheinen zu lassen, ausgestattet mit einem längeren »Vorbericht«. In diesem sagt er: »Die Composition ist schon deshalb merkwürdig, weil zwei Väter auf dasselbe Kind ihrer Laune Anspruch [illegible]«. André's Ansprüche liegt hier vor durch den Druck zu einer Zeit, wo Haydn noch am Leben war, und durch die Dedication an einen der bedeutendsten Wiener Musiker (Wranitzky) [illegible], welcher das Werk ohne »Haydn's Hülfe« sofort bekannt werden musste. Aber wodurch hat nun Haydn irgendwie kundgegeben, dass auch er auf dieses »Kind seiner Laune« Anspruch mache? Wie konnte man denken, dem so [illegible] Kein [illegible] total gewesen sein muss, sich so unerwartet [illegible] und seine [illegible] Nachfolger diese angeblich unbekannten Manuscripte in eine [illegible] Beleuchtung gerückt zu sehen, um so mehr, da es, was wir gern glauben, [illegible] hat. Aber dann [illegible] nicht versagt zu schweigen, sondern den Versuch macht, seine Publication nicht nur zu rechtfertigen, sondern auch ihren Haydn'schen Ursprung zu vertheidigen, so handelt es sich nicht mehr darum, in welcher guten oder nicht guten Absicht er das Opus zum Druck gebracht hat. Wir halten uns jetzt an seine Worte und verlangen Beweise für die ausgesprochenen Behauptungen.

[illegible] ist nicht nur, dass Haydn der Autor sei, sondern dass auch er auf dieses »Kind« seiner Laune »Anspruch« mache. In der ersten Ausgabe drückte Herr Kain sich so aus, dass man daraus schliessen konnte, Haydn's Original-Manuscript sei die Grundlage seiner Publication gewesen. Er schreibt: »Haydn componirte diese Musik aus Anlass [illegible] Sprichwörter, welche ein [illegible] Theatre [illegible] Nach Aufhebung des Klosters (im Mai 1807) nahm Pater Härle das Original-Manuscript mit auf seine Pfarrei. Dieser starb [illegible] März 1810, nachdem er einige Jahre vorher die Composition seinem Lieblingssohne [illegible] übergeben hatte. Durch diesen kam ich endlich in deren Be-

[illegible] (Das ganze Vorwort findet man in Nr. 11 d. Ztg.) Kann man diese elastischen Ausdrücke auf etwas anderes beziehen [illegible] das Manuscript, d. h. auf Haydn's Handschrift? Und wäre es überhaupt denkbar, dass er das Büchlein in Gebrauch haben [illegible] er [illegible] als musikalisches Andenken [illegible] für die [illegible] Gelegenheitswerke [illegible] wollte, [illegible] Handschrift gethan haben würde? [illegible] Besuche? und um so weniger, da die Sprichwörterhandschrift [illegible] in Haydn's Nachlass sich vorfand, [illegible] Ausführung oder Herausgabe von ihm irgendwie benutzt wurde? — Im »Vorbericht« zur zweiten Auflage [illegible] Herr [illegible] André noch [illegible] er sagt: »Pater A. [illegible] die Composition der Sprichwörter bei Aufhebung des Klosters aus der [illegible] Pater Anselm [illegible] das Original [illegible] Dann ist doch [illegible] ein [illegible] Soll aber dieser Ausdruck von einem immer in der Hand halten des »Originals« als [illegible] überhaupt einige [illegible] so kann [illegible] nur unter der Bedingung [illegible] dass Herr [illegible] die feste Voraussetzung [illegible] es handle sich hierbei um nichts anderes als um Haydn's Original. Es war [illegible] hervorzuheben, dass jeder Leser ganz [illegible] überzeugt sein muss. Herr [illegible] habe das »Original« in Händen gehabt und nach diesem seine Angabe veranstaltet.

[illegible] die damalige Haydn soll auf seiner Rückreise von England im Kloster [illegible] sich aufgehalten haben [illegible] Tage [illegible] des [illegible] Tonkunst [illegible] durch die Zeugnisse des [illegible] des Vaters [illegible] Im [illegible] Jahre 1795 [illegible] Juni 1795 [illegible] auf seiner englischen Reise [illegible] Wien wieder an [illegible] Rückreise von London im August 1795 [illegible] über Hamburg [illegible] Kloster [illegible] nicht berührt haben. — Alles Weitere hängt von Pater Anselm [illegible] ab. Derselbe ist am 11. Dec. 17[illegible] geboren [illegible] zu Kloster [illegible] noch ein ganz junger Mann gewesen. Pater Anselm [illegible] Manuscript dessen Papier [illegible] [illegible] gutes [illegible] Notenpapier [illegible] Format [illegible] vorhanden waren [illegible] in einem [illegible] Notenpapier [illegible] die Composition verriss. [illegible] Die Noten waren [illegible] aufgesprungen [illegible] Ränder [illegible] Schrift [illegible] in den [illegible] Wenn dem so ist? [illegible] Zeugnisse zu würdigen [illegible] dass der Lehrer Hubert damals [illegible] Abend [illegible] jung war [illegible] darüber ein Urtheil zu bilden [illegible] die Handschrift [illegible] Jahre [illegible] oder jünger gewesen sei. — Der Pfarrer Gams [illegible] bezeugt des Weiteren, dass die Handschrift dem Papier und den Schriftzügen nach [illegible] Zeit von 17[illegible]—17[illegible] [illegible] André'schen Sprichwörter [illegible] Dies beweist nur, dass die [illegible] Musikpapier geschrieben [illegible] der Abschreiber schon bejahrt war. [illegible] Manuscript [illegible] das Ansehen des Alters [illegible] [illegible] Manuscripten [illegible] Jahre alt [illegible] Papier aber völlig [illegible]

Beide Männer [illegible] und noch mehrere andere bezeugen aber, aus [illegible] Munde vernommen zu haben, dass diese Composition in der [illegible] aufbewahrt worden sei und er sie bei Aufhebung des Klosters [illegible] zu sich genommen habe. [illegible] der genannte Pater solches [illegible] gesagt habe [illegible] also nicht zu bezweifeln. [illegible] Zeugen [illegible] Pater Anselm [illegible] Charakter ohne Lug und Grosssprecherei. Dies können wir [illegible]

Der Pfarrer Gams macht aber einen merkwürdigen Zusatz; er schreibt: »So viel ich mich noch erinnere — ganz bestimmt aber kann ich es nicht behaupten — hat Herle zu mir gesagt, dass seine Sprichwörter Haydn [illegible] hat [illegible] Eine [illegible] würdige Aeusserung. Zunächst sehen wir hieraus, dass die von Herle [illegible] vorgezeigte und zur Copie hergegebene »Kloster-Handschrift« von diesem doch nicht für Haydn's Manuscript, also nicht für das wirkliche Original ausgegeben wurde. [illegible] nur [illegible] die Rede [illegible] Worte des Herrn Gams [illegible] Leser [illegible] Ein solches Original [illegible] aber doch vorhanden sein, und wenn Herle sein Manuscript [illegible] Haydn [illegible] habe [illegible] allerdings habe Haydn die Sprichwörter [illegible] aber diese habe er für sich, d. h. Haydn's Handschrift [illegible] Diese [illegible] ist [illegible] wir [illegible] Beweises [illegible]

Wenn Pfarrer Gams in seiner Erinnerung hier nicht ganz sicher ist, so wird dies nur daher kommen, dass Herle's Worte [illegible] Ansicht [illegible] und so das [illegible] jungen Leuten nicht [illegible] Haydn's Verehrer [illegible] Pater Anselm [illegible] Handschrift besitzt [illegible] Freunden zu verbergen und [illegible] vorkommen zu lassen.

Was dagegen die genannte »Kloster-Handschrift« anlangt, so lag dieselbe Herrn [illegible] vor. Wir fordern [illegible] hiermit auf, dieselbe [illegible] Handschriften vorzulegen und deren [illegible] zu [illegible]

Zugleich müssen wir die Erwartung aussprechen, dass er alles dasjenige zurücknehmen werde, was den Leser zu der Ansicht verleiten kann, bei der Vorlage handle es sich um eine Original-Handschrift von Haydn — so [illegible] dass er eine solche producire; kann er solches aber nicht, so [illegible] die Behauptung [illegible] dass auch Haydn auf die Vaterschaft dieses Sprichwörter »Anspruch mache«.

[illegible] die [illegible] Frage [illegible] wie es mit der bei André [illegible] Cies [illegible] und [illegible] in dem Kloster [illegible] nichts [illegible] habe.

Auf seine Worte: »Es liegt ein [illegible] Mysterium [illegible] der Sache zu Grunde [illegible] Zeit mehr [illegible] Stand [illegible] der Verleger André zu antworten. Die Mittel für eine [illegible] Entscheidung sind gegeben und es [illegible] dass Herr André dieselbe [illegible] das Werk dem wirklichen Autor wieder zugesprochen werde. Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

△ Berlin. [illegible] Wagner haben [illegible] [illegible] der lebhaftesten [illegible] von Seiten der Sänger und des Orchesterpersonals [illegible] Wiederholungen dieses [illegible] musikalischen Monstrums [illegible] im Grunde höchst [illegible] da das [illegible] Theaters [illegible] den geeignetsten Moment [illegible] Lärber ist nur, dass die Kunst-Kritiker [illegible] unserer [illegible] Tageblätter [illegible] eine Besprechung dieses [illegible] Zeitraumes [illegible] ein »Dafür« und »Dawider« [illegible] Wir wollen [illegible] unsere Pflicht [illegible] Correspondenz [illegible] April [illegible] Recension zu verweisen, welche Inhalt und Musik des Wagner'schen Werkes vollkommen [illegible] Es heisst daselbst [illegible] der Hergang des Stückes war für den gewöhnlichen Theaterbesucher Verstand [illegible] von [illegible] Erfindung, ein [illegible] Conflicte [illegible] Meistersinger [illegible] Wolframs [illegible] Wagner [illegible] Dichter [illegible] Effecte [illegible] Ouverture [illegible] musikalische Ohr [illegible] »Ohrgeschinder«! [illegible] Ohrgeschinder [illegible] Berlin [illegible] Circus [illegible] Wagner [illegible] Ohrgeschinder [illegible] Publikum [illegible] Darstellung des [illegible] Componisten [illegible] Wagner hat [illegible] Instrumente [illegible] für [illegible] jener [illegible]

[illegible] wenn auch Ansicht eines hochweisen Kapellmeisters den [illegible] nicht [illegible] auffassen soll. Ueber die Art [illegible] die Oper in der ersten Vorstellung aufgenommen wurde, [illegible] »Kein applaud [illegible] als sich [illegible] Opposition erhob [illegible] das Lied [illegible] Nordsee [illegible] repetiren. [illegible] der ganzen ersten Donnerstags-Vorstellung. Herren und Damen aus den höchsten und vornehmsten Kreisen [illegible] Demonstration [illegible] Wagnerianer [illegible] Wiederholung [illegible] Liedes, [illegible] Weber schen Oper [illegible] Was eine [illegible] [illegible] für Zukunftsmusik [illegible] Geschmack [illegible] Partei machen. Leute, die sonst nie zu applaudiren pflegen, [illegible] musikalischer sind als eine Auster. [illegible] Rang nicht bereits [illegible] gerufen würde. [illegible] mit der Geduld [illegible] Wagner-[illegible] Ende zu gehen. Die ganz unbeschreibliche Langweile, [illegible] Akt über [illegible] verhängt, [illegible] [illegible] Gesichter [illegible] Das Auditorium [illegible] mehr und [illegible] Humor [illegible] »Richter [illegible]«

* **Berlin.** *H. S.* (Singakademie.) Donnerstag den 7. April [illegible] Seb. Bach's [illegible] Evangelisten Matthäus aus. Die Ausführung der Chorpartien war [illegible] und besonders [illegible] Choräle [illegible] Musik [illegible] Die Sopranpartie [illegible] Hänisch (Christus), [illegible] Domsänger A. Geyer (Evangelist) [illegible] Frl. Dunker. — Am Charfreitag [illegible] Graun's Cantate »Der Tod Jesu« zur Aufführung [illegible] Ueber die Bedeutung und den Werth [illegible] letzteren Werkes für unsere Zeit verweisen wir auf die [illegible] Bemerkungen von *H. S.* [illegible] Aufführung. [illegible] A. Geyer (Tenor) und die beiden Sopranistinnen Frl. Dunker und Fr. [illegible] welche Letztere jetzt von Herrn Musikdirector [illegible] wird. Die Leitung in beiden Concerten [illegible] Grell [illegible] übernommen.

* **Danzig.** (Aufführung der Bach'schen Passionsmusik.) Am [illegible] fand in unserer Stadt unter der bewährten Leitung des Herrn [illegible] eine Aufführung der Bach'schen Passionsmusik nach dem Evangelium des Matthäus statt, deren Ankündigung schon [illegible] lebhaftes Interesse bei der hiesigen [illegible] dass bereits lange Zeit vor dem [illegible] alle Billets ausverkauft waren [illegible] Chor und Orchester leisteten recht Erfreuliches. Die Partie des Christus hatte der kgl. Domsänger Herr [illegible] und die des Evangelisten der kgl. Domsänger Herr Adolf Geyer übernommen. Beide Sänger zeigten sich ihren Aufgaben vollkommen gewachsen und rechtfertigten die vorhergegangenen hohen Erwartungen. [illegible] mitgetheilt. *D. Red.*)

* **Prag.** *F. D.* Habe ich mich in meinem letzten Schreiben [illegible] über den Conservatorium der Musik in Prag geäussert, so muss ich der Gerechtigkeit wegen auch [illegible] Es ist recht interessant, an Concerten [illegible] strebsamen jungen aufblühenden Talenten [illegible] zu verzeichnen [illegible] Concerte [illegible] Concerte gegeben [illegible] der gleichzeitig hier gastirenden Mary Krebs [illegible] Letzteren [illegible] das Interesse für [illegible] Was die Orchesterconcerte betrifft, so hatte [illegible] Symphonie [illegible] nicht gehört wurde, [illegible] und die Weise der Tannhäuser-Ouvertüre im dritten Conservatoriumsconcerte war [illegible] Das [illegible] wird [illegible] Orchester [illegible] Stande [illegible] Werk mit [illegible] Erfolg durchzuführen. Was gesagt [illegible] die Licht- und Schattenseiten [illegible] und es ist [illegible] nothwendig, [illegible] hiesige Kritik — wie ich schon früher einmal erwähnte — aus missverstandener Güte, [illegible] um den Eifer des Directors und der Schüler zu heben [illegible] — Von der Tonkünstlersocietät wurde Ostern »Die Zerstörung Jerusalems« von Ferd. Hiller aufgeführt. Die Aufführung trug [illegible] die Merkmale der Ueberhastung und Schleuderhaftigkeit an sich, als [illegible] das Geringste des Leberwerthes zu [illegible] Mit einer Probe die Hindernisse und Schwierigkeiten eines solchen Werkes überwinden zu [illegible] — das ist ein Glaube, [illegible] Was kann da von einer [illegible] Genuss des Werkes die Rede sein, wenn die Sorge [illegible] Schüler [illegible] Solche Aufführungen [illegible] dem Jedermann ohne Vorbereitung [illegible] Kritik [illegible] *Concert spirituel* [illegible] Prag gehört.

* **Zürich.** Einen äusserst würdigen Schlussstein der diesjährigen Winter-Concert-Saison bildete das Benefiz-Concert [illegible] April des Theodor Kirchner. Das Programm war interessant genug: Concert in [illegible] moll für Clavier und Orchester [illegible] Concert für drei Claviere in D moll von Seb. Bach, Concert in D moll von Mendelssohn, [illegible] Beethoven und [illegible] von Chopin, Transcriptionen Schubert'scher Lieder ([illegible] Ständchen und Erlkönig). Das gänzliche Wegbleiben von Gesang konnte vermuthen lassen, das Concert [illegible] Eindruck gemacht haben; das war aber durchaus nicht der Fall [illegible] Concertgebers. Die Ausführung sämmtlicher Nummern von Seiten Kirchner's, [illegible] Concert [illegible] Technik [illegible] Was nicht genug hervorgehoben und betont werden kann, das ist die erfreuliche Thatsache, dass [illegible] Trio [illegible] Concert zu bezeichnen [illegible] Claviervirtuosen [illegible] [illegible] Bach's und Werth [illegible] zur Aufführung gelangte, berechtigt noch lange nicht [illegible] Gleichgiltigkeit [illegible] manches bedeutenden Schöpfung der Neuzeit [illegible]

* Von Herrn G. [illegible] in Berlin erhielten wir anlässlich der Besprechung seines Kirchenconcerts noch einige Zeilen zur Erläuterung, [illegible] — »Durch einen Zufall [illegible] Nummer Ihrer Zeitung zu Gesicht [illegible] Kirchenconcert [illegible] Wenn ich in diesem Berichte auf Kosten meines Vaters [illegible] Person [illegible] Vaters [illegible] Der Berichterstatter [illegible] Résumé des Programms [illegible] in einigen Zeitungen gemachte Bemerkung [illegible] meines Vaters [illegible] Händel schen Orgelconcerts betrifft. Wenn die Ausführung desselben in diesen Zeitungen »befangen« genannt wurde [illegible] Concert [illegible] ander. Wenn aber die Redaction der Allg. Mus. Zeitung am Schlusse [illegible] dass der »Selbstgiere« [illegible] die Frage [illegible] [illegible] Auf dem Programm stand ausdrücklich: Unter Direction von Gustav [illegible] Orgel: Kgl. Musikdirector F. Ad. [illegible] »Was die Orgel [illegible] Diese Frage haben [illegible] beantwortet: Es wurde hier ein Händel'sches Orgelconcert vorgetragen. Wenn Händel [illegible] Orgelconcert [illegible] sich auf die Orgelbank und [illegible] dergleichen. (*F. Red.*)

ANZEIGER.

ROBERT SCHUMANN'S WERKE

[96] aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Op [illegible] **Zigeunerleben**, Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl [illegible] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr

Op 136 **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea**, für Orchester [Nr 1 der nachgelassenen Werke] [illegible] gewidmet] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Clav-Ausz. zu vier Händen vom Componisten [illegible] Thlr Clav-Ausz. zu zwei Händen vom Componisten [illegible] Ngr

Op 137 **Jagdlieder**. Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum) [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur und Stimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr Singstimmen einzeln [illegible] Ngr Hornstimmen einzeln [illegible] Ngr

Nr [illegible] Zur hohen Jagd «Frisch auf zum fröhlichen Jagen»
- [illegible] «Habet Acht»
- [illegible] Jagdmorgen «O frischer Morgen, frischer Muth»
- [illegible] [illegible] «Frisch steht der Jäger auf»
- [illegible] Bei der Flasche «Wie geht es wohl nach Jägers»

Op 138 **Spanische Liebeslieder**. Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] [illegible] Thlr

— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen [illegible] Thlr

Abtheilung I

Nr 1 Vorspiel (Im Boleroteempo) [illegible] Ngr
- [illegible] Lied «Tief im Herzen trag ich Pein» für Sopran [illegible] Ngr
- [illegible] Lied «O wie lieblich ist das Mädchen» für Tenor [illegible] Ngr
- [illegible] Duett «Bedeckt mich mit Blumen» für Sopr u Alt [illegible] Ngr
- [illegible] Romanze «Flutenreicher Ebro» für Bariton [illegible] Ngr
- [illegible] Dasselbe für Bass [illegible] Ngr

Abtheilung II

Nr [illegible] Intermezzo (Nationaltanz) [illegible] Ngr
- 7 Lied «Weh wie zornig ist das Mädchen» für Tenor [illegible] Ngr
- [illegible] Lied «Hoch, hoch sind die Berge» für Alt [illegible] Ngr
- [illegible] Dasselbe für Sopran [illegible] Ngr
- 9 Duett «Blaue Augen hat das Mädchen» für Tenor und Bass [illegible] Ngr

Nr [illegible] Quartett «Dunkler Lichtglanz, blinder Blick» für Sopran, Alt, Tenor und Bass [illegible] Ngr

Op 140 **Vom Pagen und der Königstochter**. Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr Clav-Auszug [illegible] Thlr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Chorstimmen [illegible] Ngr

Op 142 **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte [Nr 7 der nachgelassenen Werke] [Frau Livia Frege gewidmet] [illegible] Ngr

Nr [illegible] Trost im Gesang «Der Wanderer, dem verschwunden so Sonn' als Mondeslicht» von Justinus Kerner [illegible] Ngr
- [illegible] «Lehn' deine Wang' an meine Wang'» von H Heine [illegible] Ngr
- [illegible] Mädchenschwermuth «Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?» Unbekannter Dichter [illegible] Ngr
- [illegible] «Mein Wagen rollet langsam» von H Heine [illegible] Ngr

Op 143 **Das Glück von Edenhall**. Ballade von L. Uhland bearbeitet von [illegible] für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clavier-Auszug [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr Singstimmen [illegible] Ngr Chorstimmen einzeln [illegible] Ngr

Op 144 **Neujahrslied** von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clavier-Auszug [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr [illegible] Ngr Chorstimmen [illegible] Ngr

Op 147 **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clavier-Auszug [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Chorstimmen [illegible] Ngr Clavier-Auszug zu vier Händen [illegible] Thlr

Op 148 **Requiem** für Chor und Orchester [Nr [illegible] der nachgelassenen Werke] Partitur [illegible] Thlr [illegible] Ngr Clav-Ausz. [illegible] Thlr [illegible] Ngr Orchesterstimmen [illegible] Thlr Chorstimmen einzeln [illegible] Ngr Clavier-Auszug zu vier Händen von F. L. Schubert [illegible] Thlr [illegible] Ngr

Scherzo und **Presto passionato** für das Pianoforte [Nr [illegible] und [illegible] der nachgelassenen Werke]

Nr [illegible] Scherzo [illegible] Ngr
- [illegible] Presto [illegible] Thlr

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.


Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Mai 1870. | Nr. 18. | V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

In dem angeführten Berichte über das Düsseldorfer Paulus-Aufführung lesen wir noch den Satz: »Ob Händel'sche Oratorien sich in ähnlicher Weise [für die Bühne] bearbeiten lassen, wage ich nicht zu entscheiden.« Weil nun eine Zurichtung der Oratorien für die Bühne, soll sie mit Erfolg und im Grossen betrieben werden, wesentlich davon abhängt, wie sich Händel's Oratorien zu der Sache stellen werden, so ist eine Untersuchung der Werke dieses Meisters das wichtigste, was in der besprochenen Angelegenheit vorgenommen werden kann.

Zunächst können wir Hrn. Müller's Frage, ob Händel's Oratorien eine dramatisch-scenische Aufführung zulassen würden, ganz sicher bejahen. Mehr noch: seine Oratorien — eine ganze Reihe derselben — sind durch und durch dramatisch gehalten. Bei den in den letzten 10—20 Jahren entstandenen Oratorien könnte man Opern mit verbundenen Augen [illegible], so sehr sind sie in ihren Formen unmittelbar von der Bühne abhängig. Obgleich diese Werke deshalb für eine scenische Darstellung besonders passend zu sein scheinen, würde der Versuch doch lehren, dass sie nicht nur im Concertsaal, sondern auch auf den Theatern welche die Welt bedeuten von Händel geschlagen werden. Von seinen sogenannten weltlichen Oratorien oder denjenigen Werken, die classische Stoffe behandeln, ist dies am augenscheinlichsten.

Das Pastoral „Acis und Galatea" ist ein Schäferspiel in einem Act, vor beinahe 150 Jahren in London (mit einem neuen Vorspiel ausstaffirt) auf die Bühne gebracht, später mehrfach erneuert und noch im vorigen Jahre in der sogenannten stillen Saison sehr oft gegeben. Meyerbeer erzählte mir im Frühjahr 1857, er wurde sich die (im Druck erschienenen) Kostümbilder kommen lassen und beabsichtige das Werk in Berlin zum Besten des in Halle zu errichtenden Händel-Denkmals aufführen zu lassen. Es war aber nur ein vorübergehender Einfall von ihm. Die Londoner Aufführung des Acis hatte (wenn ich nicht irre) [illegible] habe ich nicht gesehen) zur Erinnerung eine Scene von Wendergöttern à la Tannhäuser und Lemley [illegible], sonst aber das Werk wesentlich gelassen, wie es bei Händel steht. In der That ist auch nichts dazu noch davon zu thun: man müsste es denn ganz und gar in Scherben zerschlagen wollen.

Noch weit entschiedener, als bei jenem kleinen Pastoral tritt die dramatische Form im „Semele" hervor. Diese ist geradezu nach einem Operntext geschrieben. Der bekannte englische Dichter William Congreve wurde durch den Flitterwochen der Verpflanzung der italienischen Oper nach England veranlasst einen Text in englischer Sprache zu schreiben und verfasste darauf im Jahre 1707 die »Semele«. Das Stück gelangte nicht zur Composition und mithin auch nicht zur Aufführung, angeblich weil der Ausgang nicht für die Bühne passend schien, in Wirklichkeit aber weil sich kein einheimischer Componist fand, welcher der Sache gewachsen war. Händel's Textbuch führt den [illegible] Titel »The Story of Semele« (The story of Semele) und bezeichnet sich als Bearbeitung der Semele Congreve's (altered from the Semele of Mr William Congreve). Diese Bearbeitung war wesentlich nur eine Zusammenziehung, wodurch für die eingefügten Chöre Raum geschafft wurde; die Anlage der Charaktere und der Gang der Handlung blieb aber wie er bei Congreve war mit allen Scenen, Verwandlungen, Maschinen- und Decorationsvorschriften u. s. w. Gleich die Anfangsscene wird so beschrieben: »Scene: Tempel der Juno. Nahe dem Altar sieht ein goldenes Bild der Göttin. Die Priester befinden sich in feierlichen Stellungen, wie nach einem so eben dargebrachten Opfer. Flammen steigen auf vom Altar und die Statue der Juno bezeugt ihr Wohlgefallen durch gnädiges Neigen.« Das Alles und Dinge, an denen die Musik so nach wenig ausdrücken kann, was sie denn bei Händel auch keineswegs einen Versuch über ihre Grenzen hinaus macht: hier könnte also wohl, sollte man meinen, eine Theaterscene deutlicher und nachhaltiger wirken, als die oratorische Aufführung. Und doch, man lese die scenische Angabe in seinem Textbuche und vernehme dann darauf das energische Recitativ des Priesters »O seht! das heilige Glut flammt auf« u., so wird die Phantasie angeregt zu einem prachtvoll leuchtenden Tempelgebilde, von welchem auch die beste Bühnenleistung nur ein mattes dürftiges Schattenbild sein wird. — Um noch an einem anderen Beispiele zu sehen, wie scenisch-dramatisch dieser Text gehalten ist, blicke man auf die berühmte Scene des letzten Acts: Semele's Verlangen wird erfüllt, Jupiter erscheint ihr in göttlichem Glanze. Der Vorgang ist dieser: »Die Scene zeigt Semele auf einem Ruhebette in Betrübniss hingeworfen, während eine klagende Musik (mournful symphony) ertönt. Sie blickt auf und sieht Zeus in einer Wolke herabkommen.« Bitten Dem-

men von allen Seiten und fernes Donner erschüttert die Luft. Semele (singt):

> Weh' mir! die Sinnen sind beraubt
> Des Wahns nach dieser Stärke!
> Es naht! sonder die Flammen zünden,
> Weh! ich fühl' das Leben schwinden!
> O Glut, o Tod! Übermund blicke her
> O Zeus, o hilf! ich kann nicht mehr!

Sie stirbt! Die Wolke entladet sich, Semele und der Palast verschwinden plötzlich. Das wäre nun ohne Frage ein Vorwurf, der einen Theater-Maschinisten zu einem pomphaften und sehr feuergefährlichen, also höchst amüsanten Experimente veranlassen könnte. Vielleicht hat Händel ihm auch schon so die Hand gearbeitet oder, wie man sagt, den Lärm liebte und keine Gelegenheit unbenutzt liess, dieser Neigung Luft zu machen, wie man sagt. Möchten nur diejenigen, die so denken und sagen, die Musik zu dieser Scene genauer ansehen! unzweifelhaft werden sie sich zuerst aufs stärkste enttäuscht fühlen; aber bei einigem Nachdenken dürfte ihnen dann doch ein Licht aufgehen. In dem ganzen Satze, *Larghetto* amor ausgeführt und im Wesentlichen mit den Worten der Semele ein begleitetes Recitativ bildend, ist kaum ein schwacher (und nirgends ein directer) Anklang zu spüren an das beschriebene Naturphänomen, weder in den zuleitenden sechs Takten, noch während des Gesanges, noch in den fünf Takten des Nachspiels; nichts stellt die Scene selbst, alles nur die Stimmung der Semele in dieser Scene dar: die Gewitterschwüle des Gemüths, die bange Ahnung, die Angst vor dem näher und näher tretenden Geschick, und dient nur dazu, diese Stimmung festzuhalten und dadurch den Gesang zu vertiefen. Gesang wie Begleitung sind gleichsam gelähmt, gehemmt; das nahende Schicksal ist eben ein unentrinnbares, keine Rettung ist möglich, kein Widerstand denkbar; daher bricht die Kraft zusammen, sie fühlt das Leben schwinden und schon von der Glut erfasst ruft sie in ein energieloses Erbarmen; der Gesang erlischt in den Flammen wie sie. So ist diese Musik ganz nur Musik der Seele, des innersten Wehs, hat. Dies heisst den Gegenstand seelenvoll-musikalisch darstellen. Man fasse nun einmal den Gegensatz dazu ins Auge! Eine Theaterdarstellung dieser Scene verlangt eine realistische Musik; diese Forderung ist unabweislich, wenn die Scenerie nicht ein stummes und seelenloses Spiel bleiben soll. Händel's Musik müsste hier einfach gestrichen und durch eine andere ersetzt werden. Selbst der Gesang der Semele könnte dann nicht mehr stehen bleiben; die naturtreue, Blitz und Donner darstellende Begleitung würde ihn selbst aufheben und dadurch ihrem Gesange einen ganz anderen Charakter verleihen. Von einem lebenden Componisten in Musik gesetzt, würden hier sodann das instrumentale und das vocale Moment sich *fortissimo* gegen einander erheben. Aber wir wollen einmal annehmen, dass die Aufgabe nicht einem vorschnell Verwahrlosten zum Nahrungs-Ruhm übertragen, sondern einem Solchen, in die Hände fiele, der von guten Meistern eine zweckentsprechende Verwendung musikalischer Mittel gelernt hat; hier könnte er doch mit dem besten Willen nicht anders als bühnenmässig schreiben und dürfte nicht wagen, mit so einfachen Mitteln so tief greifen zu wollen, wie Händel; nicht diesen dürfte er sich zum Muster nehmen, sondern diejenigen Opernkomponisten, deren Werke noch gegenwärtig die Bühne beleben. Zieht ein Gewitter herauf, so muss der Musiker mit dem Maschinisten Hand in Hand gehen; in der Bedeutung ist es kein Zeus im Gewitter oder Zeus als Gewitter, aber in der Wirklichkeit oder im Bereiche der Bühnenmöglichkeit ist es nur ein Gewitter, welches als Phänomen mit allen seinen natürlichen Kennzeichen uns vorgeführt werden muss. Semele wird durch dasselbe vernichtet; wollte sie nun in dem herzzerreissenden Unwetter das singen, was sie bei Händel singt, so würde sie bis zur Lächerlichkeit unverständlich werden. Sie muss nothwendig gegen das Ereigniss ankämpfen, muss Ton gegen Ton setzen, wenn sie noch irgendwelches Interesse für uns behalten soll. Und was wäre das Resultat? Jede Spur von Idealität, welche uns das Oratorium so voll bewahrt, wenn hier ausgeführt, statt der Sehnsucht, die vermessen den Gott als Gott umarmen will und dadurch vernichtet wird, hätten wir hier nur welche der natürliche Blitz erschlägt, das natürliche Feuer verzehrt! — Wir haben diesen Fall hier so eingehend besprochen, weil wir daran mit einigem Nachdruck die Wahrheit demonstriren möchten, dass mit der Uebertragung eines Kunstwerks auf eine ihm von Haus aus fremde Scene, also namentlich mit einer Uebertragung des Oratoriums auf die Bühne, sich nothwendig auch die Ausdrucksmittel und schliesslich ebenfalls die Charaktere ändern müssen. Es bleibt nicht mehr dasselbe Werk, es wird ein anderes. Was herauszukommen ist, wird daher nichts unternehmen können, was sich anletzt doch als unmöglich ausweist. Gesetzt also, man fände Gelüste zu einem Vorwurfe für die Bühne, wie die Geschichte der Semele ihn darbietet, so würde nichts übrig bleiben, als ihn neu zu componiren. Hierbei fände man vielleicht eine passende Form auch für die anscheinend schwierigen Scenen, selbst für die schwierigste, dann letztbesprochene Scene mit Semele's Untergang — wie wollen hierüber nicht absprechen, sondern die Möglichkeit offen halten selbst da, wo wir den Weg nicht sehen. Aber soviel ist gewiss, dass diese Bühnenform in keinem Falle mehr die Händel'sche sein könnte. Einem Werk des Oratorienmeisters daher auf die Bühne übertragen, würde, wenn es mehr sein sollte als ein Gemisch von unbeholfenen Actien und steifen Scenen, eine Verheerung und Verflachung desselben zur Folge haben, gegen welche die Versuche Mosel's als Kinderspiele erscheinen müssten. Dies ist um so merkwürdiger und lehrreicher, weil in der Semele helle und grosse Scenen sind, welche sich auf der Bühne nicht viel anders, und zum Theil vielleicht wirksamer, ausnehmen würden, als im Concertsaal. Aber alle entscheidenden Stellen, in denen Geist und Charakter des Gegenstandes zu Tage treten, entziehen sich der Bühne; sie sind nicht dramatisch, sondern oratorisch gehalten; nicht das Auge des Zuschauers, sondern die Phantasie des Hörers soll sich die scenischen Bilder dazu gestalten.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXIX.

(Schluss der »Metronomischen Bezeichnungen«.)

Im Jahre 1817 erschien bei S. A. Steiner & Comp. in Wien ein kleines Heft unter dem Titel: »Bestimmung des musikalischen Zeitmaasses nach Mälzels Metronom. Erste Lieferung. Beethoven. Sinfonien Nr. 1—8 und Septett von dem Autor selbst bezeichnet.« [Verlagsnummer 2611.] Das Heft enthält also die Bezeichnung der Werke Op. 20, 21, 36, 55, 60, 67, 68, 92 und 93. Sämmtliche Bezeichnungen sind in die Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe der Werke Beethoven's aufgenommen worden. Die Tempo-Bezeichnungen der ersten acht Symphonien sind auch abgedruckt in einer Beilage zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom 17. December 1817 [illegible]

der Ueberschrift »Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Herrn L. v. Beethoven, vom Verfasser selbst nach Mälzels Metronom bestimmt«. Eine Anführung der Tempi ist also hier überflüssig.*)

Bald darauf (spätestens 1819) erschien als Fortsetzung ein zweites Heft. Leider ist uns ein Exemplar davon nicht zugänglich geworden. Wir haben davon nur Kenntniss durch ein von Steiner u. Comp. im Jahre 1822 ausgegebenes Verlags-Verzeichniss und dann durch Andeutungen, die sich an einigen Orten zerstreut finden. In jenem Verlags-Verzeichniss sind beide Hefte unter der Rubrik »Zeitmasse-Verzeichnisse nach Mälzel's Metronome« angeführt wie folgt:

»Beethoven, L. v., Sinfonien Nr. 1—8, 1. Lieferung . . 15 x.
—————— Quartetten u. Quintetten Nr. 1—11, 2. Lieferung . . . . 15 x.«

Das zweite Heft enthielt demnach die metronomische Bezeichnung der Streichquartette Op. 18, 59, 74 und 95, wahrscheinlich auch die der beiden Quintette Op. 4 und 29. Ein ganz aus beiden Heften wurde aufgenommen in ein »Thematisches Verzeichniss der Instrumental-Compositionen Beethoven's«, welches im Jahre 1819 bei Friedr. Hofmeister in Leipzig erschien mit dem Beisatz: »Mit dessen eignen Tempobezeichnungen nach Mälzel's Metronome«. Die metronomischen Bezeichnungen der Quartette, die sich hieraus und aus anderen zum Theil geschriebenen Vorlagen gewinnen liessen, stellen wir, wenn auch unvollständig und mit Zweifeln an der Richtigkeit einiger Angaben, hier zusammen.

Quartett in F-dur, Op. 18 Nr. 1. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 54.

Quartett in G-dur, Op. 18 Nr. 2. Erster Satz: *Allegro* ♩ = 96.

Quartett in D-dur, Op. 18 Nr. 3. Erster Satz: *Allegro* 𝅗𝅥 = 120.

Quartett in C-moll, Op. 18 Nr. 4. Erster Satz: *Allegro ma non tanto* 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in A-dur, Op. 18 Nr. 5. Erster Satz: *Allegro* ♩. = 104.

Quartett in B-dur, Op. 18 Nr. 6. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅝 = 80.

Quartett in F-dur, Op. 59 Nr. 1. Erster Satz: *Allegro* 𝅗𝅥 = 88. Zweiter Satz: *Allegretto vivace e sempre scherzando* ♩. = 56. Dritter Satz: *Adagio molto e mesto* 𝅘𝅥𝅯 = 88. Vierter Satz: *Allegro* (*Thème russe*) ♩ = 120. *Adagio ma non troppo* (Takt 19 vor Schluss) ♪ = 69. *Presto* (Takt 8 vor Schluss) ♩ = 88.

Quartett in E-moll, Op. 59 Nr. 2. Erster Satz: *Allegro* ♩. = 84. Zweiter Satz: *Molto Adagio* ♩ = 60. Dritter Satz: *Allegretto* 𝅗𝅥. = 69. Vierter Satz: (*Finale*) *Presto* 𝅝 = 88.

Quartett in C-dur, Op. 59 Nr. 3. Erster Satz: (*Introduzione*) *Andante con moto* ♩ = 69. *Allegro vivace* 𝅗𝅥 = 88.

Quartett in Es-dur, Op. 74. Erster Satz: *Poco Adagio* ♩ = 60. *Allegro* 𝅗𝅥 = 84. Zweiter Satz: *Adagio ma non troppo* ♪ = 72. Dritter Satz: *Presto* 𝅗𝅥. = 100. *Più presto quasi prestissimo* 𝅝 = 100. Vierter Satz: *Allegretto con Variazioni* ♩ = 100. *Un poco più vivace* (zu Anfang der letzten Variation) 𝅗𝅥 = 76. *Allegro* (die letzten 11 Takte) 𝅗𝅥 = 84.

Quartett in F-moll, Op. 95. Erster Satz: *Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 92.

Nun lassen sich noch folgende Werke namhaft machen.

Neunte Symphonie, Op. 125. Beethoven schickte dem Verleger die metronomische Bezeichnung, als die Partitur schon erschienen war, am 13. October 1826. Veröffentlicht wurden die Tempi in der »Cäcilia« Bd. 6, S. 158.

Fuge für fünf Streichinstrumente, Op. 137. Beethoven hat das Tempo im Autograph so bezeichnet: *Allegretto* 𝅗𝅥 = 88.

Sonate für Pianoforte in B-dur, Op. 106. Beethoven versah die 1819 bei Artaria in Wien erschienene Ausgabe mit metronomischer Tempobezeichnung. Auch theilt er letztere F. Ries*) mit in einem Briefe vom 16. April 1819.

Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 112. Eine revidirte, zum Stich bestimmte Abschrift hat im Anfang von Beethoven's Hand die Bezeichnung »♩ = 84 Maelzels Metronome«.

Opferlied, Op. 121ᵇ. In einer im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen geschriebenen Partitur findet sich im Anfang von fremder Hand die Bemerkung: »M. M. ♩ = 60 nach des Verfassers Angabe«.

Gesang der Mönche für drei Männerstimmen. Das Autograph hat angeblich die Bezeichnung »M. M. ♪ = 100«.

Abendlied unterm gestirnten Himmel (für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung). Das Autograph hat die Bezeichnung ♩ = 76.

Resignation — »Lisch aus mein Licht« u. s. w. (Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung). Der erste Druck hat die metronomische Bezeichnung ♪ = 72.

Canon auf Mälzel und dessen Metronom — »Ta ta ta ta« etc. Schindler hat (vgl. seine »Biographie« 3. Aufl. I, 195) diesen Canon mit der Bezeichnung »M. M. 72 = ♪« und mit der Bemerkung veröffentlicht: Beethoven habe ihn im Frühjahr 1812 improvisirt. Hier liegt ein Anachronismus vor. Im Text des Canons kommt das Wort »Metronom« wiederholt vor; auch kann die Tempo-Bezeichnung nur auf Mälzel's Metronom ge-

*) Hier ist Etwas gegen Schindler vorzubringen. Beethoven hat dem zweiten Satz der Symphonie in A-dur die Bezeichnung »Allegretto ♩ = 76« gegeben. Schindler erzählt nun S. 210 der ersten Ausgabe seiner Biographie: »Bei der ersten Aufführungen dieser Symphonie (in A-dur) in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz (*Allegretto*) ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört werde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo's dadurch abzuhelfen, wenn er es in Zukunft mit »*Andante quasi Allegretto*« bezeichne mit Beifügung des Metronoms ♩ = 80, wie wir es in unserem Notaten-Buche angezeigt besitzen.« Schindler widerspricht sich hier selbst. Offenbar bedeutet »*Andante quasi Allegretto*« ein langsameres Zeitmass als »*Allegretto*«; umgekehrt schlägt aber ein Metronom, wenn er auf 80 gestellt wird, schneller als wenn er auf 76 gestellt wird. Schindler scheint den Widerspruch später bemerkt zu haben; denn in der dritten Ausgabe seiner Biographie (II, 2) ist die Sache anders dargestellt. Dass aber auch diese Darstellung nicht richtig ist, ist früher (Beethoveniana X) nachgewiesen worden. Wie es der Sache nach sein, dass Beethoven sich den Satz langsamer dachte als er ihn aufführen sollte, und dass er sich in diesem Sinne aussprach. Dass Beethoven selbst den Satz in einem relativ langsamen Tempo nahm, das geht wohl aus einem Bericht in den Wiener »Friedensblättern« vom 6. December 1815 über ein von Beethoven gegebenes Concert hervor, wo von dem Satz als »einem einfachen *Adagio* aus A-moll« die Rede ist, was wohl nicht zu erklären wäre, wenn Beethoven sich mit den Berichterstatter nicht den Eindruck eines *Adagios* gemacht hätte. In einem Bericht in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung, Bd. XVI, Nr. 1, wird aus dem Satze als von einem »*Andante*« gesprochen. Auch nahm L. Spohr, der bei den ersten Aufführungen der Symphonie unter Beethoven's Leitung im December 1813 mitwirkte, den Satz in einem ziemlich langsamen Tempo. In der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1840 wird (S. 101) das von ihm genommene Zeitmass mit »M. M. ♩ = 72« angegeben. Das ist die langsamste von allen vorhandenen Bezeichnungen. Die schnellste Bezeichnung (M. M. ♩ = 10[illegible]) aber ist die in der bei T. Haslinger in Wien erschienenen Partitur, was einer anderen früher schon mitgetheilten Bemerkung Schindler's gegenüber hier nebenbei als Beweis geltend gemacht werden kann, dass die in genannter Partitur enthaltene Bezeichnung nicht von Beethoven herrühren kann.

*) S. dessen »Notizen« S. 149.

dennet worden. Nun gab es aber im Jahre 1816 noch keinen »Metronom«, wenigstens hiess der Taktmesser, mit dem sich Mälzel damals beschäftigte, nicht so. Den Taktmesser mit dem er sich damals beschäftigte, hiess »Chronometer«. Der Metronom und sein Name kam erst im Jahre 1816 auf.*) Nun ist es wohl möglich, dass Beethoven den Canon in anderer Form im Jahre 1812 niedergeschrieben hat; seine gegenwärtige Form kann er aber frühestens 1815 erhalten haben. Damit lässt sich auch die Mittheilung Schindler's (S. 197), der den am 1800 durch Abschrift in dessen Besitz gekommen, in Einklang bringen.

Beethoven wollte auch die zweite Messe metronomisch bezeichnen. Es mochte wohl dazu an den Verleger Schott in Briefen vom October 1826 bis Februar 1827, scheint aber nicht zur Ausführung seines Vorhabens gekommen zu sein.

Die Zahl der von Beethoven metronomisirten Werke ist, wie diese Zusammenstellung zeigt, nicht so unbeträchtlich, wie Schindler angibt. Dass von allen Werken nur ein verhältnissmässig kleiner Theil bezeichnet ist, ist wohl zum Theil aus der besonderen Beschaffenheit mancher Compositionen, bei denen das oft wechselnde Tempo wegen einer Metronomisirung nicht gut durchführbar ist, zum Theil aus der ganzen künstlerischen Natur Beethoven's zu erklären. Es wird berichtet, dass zur Zeit als der Metronom erfunden war, Beethoven seine Compositionen mit einer gewissen Taktfreiheit vortrug und vorgetragen haben wollte.**) Da ist es denn wohl denkbar, dass es ihm nicht immer zusagte, für [illegible] Schwankenden eine feste Formel zu machen und dass er auch mit Absicht bei manchen Werken eine metronomische Bezeichnung wegliess.

Man wird einen Theil der metronomischen Tempo-Bestimmungen Beethoven's dem Charakter der bezeichneten Stücke nicht ganz angemessen finden. So erscheinen uns namentlich einige symphonische Sätze zu schnell metronomisirt.***) Vielleicht ist die Erscheinung durch die Annahme erklärbar, Beethoven habe die Metronomisirung am Claviere vorgenommen und sei hier zu Angaben gekommen, die an die Orchestral schwerlich zutreffen würden. Immerhin können die vorhandenen Bezeichnungen vor Missgriffen schützen und in zweifelhaften oder streitigen Fällen einen Anhaltspunkt bieten. Wenn wir z. B. über das Tempo des zweiten und dritten Satzes der achten Symphonie in Zweifel sind und meinen, der zweite Satz müsse, als eigentliches Scherzo der Symphonie, verhältnissmässig rasch, und der dritte Satz, als Gegensatz des Scherzo, langsam genommen werden, so verschafft uns der Metronom den schlagenden Beweis, dass Beethoven sich die Vierteln im zweiten Satz (*Allegretto scherzando* ♪ = 88) beinahe dreimal langsamer dachte als die Vierteln im dritten Satz (*Tempo di Menuetto* ♩ = 126), dass also der zweite Satz der langsamere ist. Beethoven's Bezeichnung des ersten Satzes der fünften Symphonie (*Allegro con brio* 𝅗𝅥 = 108) entkräftet auch eine Mittheilung Schindler's (Biogr. 3. Aufl. I. 241), nach welcher Beethoven für die ersten fünf Takte ein langsameres, nämlich ein solches Tempo, ♩ = 126, ungefähr ein *Andante con moto*, festgesetzt habe. Beethoven würde gewiss das wechselnde Tempo, wenn er es gewollt, bei der Metronomisirung angegeben haben.

Von den von Beethoven metronomisirten Clavier-Compositionen lässt sich nur die Sonate Op. 106 anschliessen. Wenn dieser Mangel fühlbar sein sollte, so kann die von C. Czerny im vierten Theil seiner Pianoforte-Schule unternommene Bezeichnung der Werke für Pianoforte mit und ohne Begleitung einigermassen Ersatz bieten. Wenn auch nicht auf authentische Gültigkeit, so kann diese Bezeichnung doch Anspruch auf einiges Vertrauen machen und bei denjenigen Werken, von denen wir wissen, dass Czerny sie entweder von Beethoven spielen hörte oder unter seiner Leitung studirte.*) Czerny sagt (S. 15 und 101), er habe sich bestrebt, nach seiner besten Erinnerung überall durch das Mälzel'sche Metronom das Zeitmaass zu bezeichnen, welches Beethoven selber zu nehmen pflegte. Was C. Czerny persönlich und seine sorgfältig auf das kunstliche gerichtete Natur gebracht hat, das wird ihm, was auch Andere (z. B. Schindler, Biogr. II. 236 ff.) gegen ihn sagen mögen, die Fähigkeit, sich ein gehöriges Tempo fest einzuprägen, zugetraut und Muth eher bemerkt haben, die er in derartigen von seinen lauteren künstlerischen Dingen zeigte.

Auch das Befinden des Metronoms kann als Bezeichner herangezogen werden. Beethoven hat bekanntlich im Jahre 1813 für Mälzel's Panharmonikon (ein mechanisches Orchestrion, aus 186 Pfeifen bestehend u. s. w.) ein Stück »Schlacht-Symphonie« (genauer: Sieges-Symphonie) geschrieben.**) Später hat er das Stück für Orchester bearbeitet und in seine »Schlacht bei Vittoria« (Op. 91) aufgenommen, wo es mit einer vorgesetzten kurzen Einleitung von acht Takten die zweite Abtheilung (oder Sieges-Symphonie) bildet. In dem Manuscript, welches die für Mälzel bestimmte Bearbeitung enthält, finden sich von fremder, aber ohne Zweifel von Mälzel's Hand herrührende, auch auf die Bearbeitung für Orchester anwendbare metronomische (bzw. mälzel'sche chronometrische***) Bezeichnungen

beim *Allegro con brio* (Breitkopf und Härtel'sche Partitur der »Schlacht bei Vittoria« S. 49) 𝅗𝅥 = 100

- *Andante grazioso* (Partitur S. 55) ♩ = 60
- *Tempo di Menuetto moderato* (Part. S. 61) ♩ = 66

Allegro (Part. S. 64) ♩. = 120

Unwahrscheinlich ist es nicht, dass diese Tempi nach Beethoven's Angabe beigefügt worden.

---

*) In der Wiener Modenzeitung vom October 1816 findet sich S. 142 eine Correspondenz aus Paris, worin es heisst: »Herr Mälzel arbeitet an einem neuen Instrument, welches er Métronome nennt.« In der Wiener allg. musik. Zeitung vom 30. October 1817 werden »Mälzel's Metronome« als eine neue Erfindung zum Verkauf angezeigt. In der früher angeführten kleinen Schrift »Notice sur le Métronome« heisst es S. 1: »Le Métronome est connu depuis 1815.« Auch ist auf allen Metronomen, die wir gesehen haben, die Jahreszahl 1815 angebracht.

**) Schindler (Biogr. 3. Aufl. II. 238): »Was ich selbst von Beethoven vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei, alles Zwanges im Zeitmaasse; ein Tempo rubato im eigentlichen Sinne des Worts. — So im älteren Gebrauche Beethoven's, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren der dritten Lebensperiode (um 1818 oder 1820) angenommen.« Vergl. auch C. Czerny's Pianofortschule, 4. Theil, S. 34 und Notizen S. 106 u. Angaben von Schindler's »Biographie« II. 238 ff.

***) Bei der ganz schnellen Bezeichnung des letzten Satzes der vierten Symphonie (*Allegro ma non troppo* 𝅗𝅥 = 80) ist wohl ein Fehler anzunehmen.

*) Zu diesen Werken gehören die Sonaten Op. 90, Op. 81 Nr. 2 und 3, Op. 90, Op. 96 Nr. 3, Op. 101, das Trio Op. 97, die Concerte in C dur, C moll, G dur und Es dur, die Phantasie mit Chor u. s. w.

**) Vgl. Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I. 202. II. 210; »Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke Beethoven's«, 2. Aufl. S. 89.

***) Zur Zeit der Bezeichnung (1813) hiess Mälzel's Taktmesser noch Chronometer. Die Scala des Chronometers war aber ebenso wie die des späteren Metronoms auf die Theilung einer Minute begründet. Die Bezeichnung nach der einen oder anderen Maschine ist also für uns gleichbedeutend. — Eine Beschreibung des Mälzel'schen Chronometers findet man in der Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1813 S. 785 und in der Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1813 S. 583. Vgl. auch die frühere Note beim Canon u. s. w.

Beschreibung der Gotthold'schen musikalischen Bibliothek in Königsberg

Wenn die musikalischen Schätze der Vergangenheit nicht verkommen sollen, so müssen entweder Einzelne dieselben sammeln und durch Schenkung einer Bibliothek oder Universität bereits bestehenden aufbewahren. Erst wenn solches geschehen ist, fangen auch unsere öffentlichen Bibliotheken an, Musikwerke zu sammeln. Freilich noch immer so spärlich, [illegible] und kleinlich, dass die Musikalien bei unseren Wissenschaftlern höchstens den Rang von Stiefkindern einnehmen. Eine solche Vernachlässigung steht mit dem wirklichen oder kunsthistorischen Werthe der Musik in grellem Widerspruch. Doch es ist schon jetzt die theuerste Bibliotheksware und wird gewiss noch eine Zeitlang im Preise steigen.

Was durch einzelne Männer zur Begründung der grössten vorhandenen musikalischen Bibliotheken geschehen ist, wird zum Theil den Lesern bekannt sein. Den Namen Pölchau, Gerber, Naue, Fischhof [illegible] stellt sich jetzt der Gotthold's an, den die Meisten bei dieser Gelegenheit wohl zum ersten Mal vernehmen. Dr. Friedrich August Gotthold starb zu Königsberg am 18. Juni 1858 als Director des dortigen Friedrich-Collegiums und hat sich durch sein pädagogisches Wirken, wie durch seine schriftstellerische Thätigkeit einen bedeutenden Namen gemacht. Seine Bibliothek, welche über [illegible] Nummern (circa 3800 Bände) umfasst, ging nach testamentarischem Beschlusse in die königl. und Universitätsbibliothek daselbst über, wo sie als „Gotthold'sche" aufgestellt ist und besonders verwaltet wird. Den werthvollsten Bestandtheil derselben bildet unstreitig die musikalische Sammlung. So der Verfasser des hier unten angezeigten Werkes.

Was nun diese Bibliothek jetzt zu einer für die musikalischen Kreise besonders merkwürdigen und werthvollen macht, ist eben das Erscheinen einer Beschreibung derselben, die in ihrer Art durchaus einzig dasteht.

> Die musikalischen Schätze der königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst von Jos. Mueller. Bonn, bei Adolf Marcus. 1870. Erste Lieferung. 148 Seiten in 4. Ladenpreis 3 Thlr., Subscriptionspreis 1 Thlr. [illegible] Ngr.

Dem Verfasser wurde vor zwei Jahren eine Custosstelle an der genannten Bibliothek übertragen, und hatte er damals von dem Oberbibliothekar Professor Dr. Carl Hopf auf die werthvollen Schätze aufmerksam gemacht, den Entschluss, dieselben bibliothekarisch genau aufzunehmen und durch Publication den Verzeichnissen der musikalischen Welt bekannt und leicht zugänglich zu machen. Durch anderweitige dringende Arbeiten wurde dies zunächst verzögert, dann aber traten Misshelligkeiten mit dem Bibliothekar (nicht mit dem genannten Oberbibliothekar) hindernd dazwischen, welche auch endlich Herrn Dr. Müller seine Stellung verlassen [illegible]. Bevor er jedoch dieselbe aufgab, in den letzten beiden Monaten seiner Anwesenheit in Königsberg (Mai und Juni 1869), benützte er jeden freien Augenblick um seinen Entschluss zur Ausführung zu bringen, und die Frucht angestrengter mühevoller Arbeit liegt uns in dem gegenwärtigen Werke vor. Unter anderen Umständen, bei einer gesicherten dauernden Stellung an der dortigen Bibliothek, eine dankbare Aufgabe für die Mussestunden, wurde das Werk eine mit Arbeit voll Mühe, Plage und Verdruss. Was dazu gehört, eine solche Arbeit zu Stande zu bringen, wenn ein Vorgesetzter vielleicht mit allen kleinlichen Zerstreuungen Bücher und Zettel vorenthält, kann man sich leicht denken. Nur die grösste Liebe zur Sache und das Bewusstsein, hiermit eine Aufgabe auszuführen, zu deren Lösung die wirkliche Befähigung vorhanden war, konnten Herrn Müller veranlassen bei seinem Werke auszuharren.

Doch nicht dies ist der Grund, weshalb wir obige Beschreibung als eine Publication bezeichnen, welcher kein ähnliches Werk an die Seite gestellt werden kann; denn bei der Beurtheilung eines literarischen Productes kann doch schliesslich wenig auf die persönlichen Mühen und Schicksale des Autors und muss zuletzt alles auf die Leistung selbst ankommen. In dieser Hinsicht nun ist der Katalog des Herrn Verfassers das erste bibliographisch-musikalische Werk, welches von einem bibliothekarischen Fachmanne verfasst, den Anforderungen der Wissenschaft wirklich genügt.

Was uns bisher an Hand- und Bildbüchern vorlag und sich theilweise eines ziemlichen Ansehens erfreute, war denen, welche an bei uns wissenschaftlichen Arbeiten zu Rathe ziehen mussten, in seiner Dürftigkeit allerdings nur ein trauriger Beleg des niedrigen Zustandes, in welchem die Musik sich befindet, verglichen mit den übrigen Kunstwissenschaften. Selbst das vom Musikalienhändler im Handelsinteresse unternommene Werk steht hinter den sonstigen buchhändlerischen Handbüchern zurück, man vergleiche nur die Hofmeister Whistling'schen Kataloge, die dürftigen Verzeichnisse der musikalischen Publicationen der letzten siebzig Jahre, mit den schönen Bücherkatalogen von Kayser und Heinsius. Ein zusammenfassendes Verzeichniss der musikalischen Literatur ist von anderer als musikhändlerischer Seite auch garnicht unternommen. Ueber die Schriften haben wir in Forkel's „Literatur der Musik" eine redliche, aber in bibliothekarischer Hinsicht ganz dilettantisch angelegte Zusammenstellung, welche in der Ueberarbeitung und Erweiterung durch C. F. Becker nur noch dilettantischer geworden ist. An ein allgemeines Musikverzeichniss wagte sich Niemand. Derselbe C. F. Becker brachte aber eine Zusammenstellung sämmtlicher ihm bekannt gewordener Musiktitel des 16. und 17. Jahrhunderts zusammen in dem Buche „Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts oder systematisch chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien" (Leipzig 1847), welches bei seinem Erscheinen viele Anerkennung fand, auch in [illegible] wissenschaftlichen Zeitschriften, weil nirgends etwas Besseres vorhanden und daher für eine wirkliche Beurtheilung überhaupt kein Maassstab gegeben war. Man sagt nicht zu viel, wenn man es kurzweg ein unbrauchbares Werk nennt, [illegible] einmal in einem unwahrhaften Abschätzung der in den verschiedenen Fächern Gedruckten kann es dienen, weil bei keiner einzigen Abtheilung eine wirkliche Durcharbeitung stattgefunden hat, sondern alles auf gut Glück planlos zusammengerafft ist. Der verstorbene Dehn in Berlin fühlte als Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek wie auch als bibliographischer Sachkenner diesen Mangel sehr wohl und wäre in seiner Stellung auch ganz der Mann gewesen, die Lücke auszufüllen. Der Mangel eines Katalogs der ihm anvertrauten Schätze musste ihm ohnehin eine solche Arbeit nahe rücken, und er gedachte denn auch ein Verzeichniss der Berliner Musikwerke zu veröffentlichen in der umfassenden Vollständigkeit, wie ein solches nun aus der Gotthold'schen Sammlung durch Herrn Dr. Müller zu Stande gebracht ist. Aber Dehn hatte seine Eigenthümlichkeiten. Eigentlich lebte ihm nur das kleine Gebiet der Wiegendrucke, und was weit über das 16. Jahrhundert hinausging, hatte überhaupt kein Interesse mehr für ihn. Doch arbeitete er mit grossem Fleisse an seinen Zetteln weiter und füllte ein Büchlein nach dem andern. Aber immer traten seine Neigungen störend dazwischen; beim Aufschreiben der Büchertitel liess er sich in die Vorreden, machte auf seinen Zetteln Auszüge daraus oder gab die Bemerkung zum Besten, dass die Vorrede nichts Besonderes enthalte u. dgl., was er doch nicht

wissen konnte, da eine alte Vorrede für einen bestimmten anderen Zweck oft etwas sehr Besonderes enthalten kann. Mit anderen Worten: er verwechselte die antiquarisch-musikalische Beschreibung mit der bibliothekarischen. In der ersteren war er bewandert, in der letzteren nicht; und daran lag es, dass seine Cataloge rang sich ins Unendliche ausspannen und mit jedem folgenden Schritte von dem Ziele sich nur weiter entfernten. Wie gern hätten jüngere Kräfte, die bei dem Mangel eines Katalogs für ihre Studien kaum Uebersicht des Inhaltes der kgl. musikalischen Bibliothek gewinnen konnten, sich ihm behülflich zur Verfügung gestellt! Aber die Aufgabe dünkte ihm so eigenthümlich, dass nur er allein sie ausführen durfte. Im letzten Grunde lag dies daran, dass er, wie ich schon angedeutet habe, kein Bibliothekar, sondern ein Antiquar war. Auch auf ihn passt, was des Herr Verfassers von einem Andern sagt: seine Liebhabereien waren vielfach ganz musikliebhaberischer Natur. Die Druckwerke der beiden letzten Jahrhunderte glaubt dessen der früheren Zeiten genug an Sach zu hängen, wäre [illegible] zu Sinn gestanden. Ein [illegible] A [illegible] von Orlando Lasso aus dem 16. Jahrhundert konnte ihn in Entzücken versetzen und zu einer langen Beschreibung anregen. [illegible] eine komische Operette von Hiller aus dem 18. Stunde würde er, wenn überhaupt, nur wohlwollig als Zeichen geopfert haben — und ehe er Werke jüngsten Datums, z. B. die bekannte [illegible] Compositionen von seinem Alters- und Stadtgenossen Professor Marx, bibliothekarisch genügend aufgenommen hätte, würde er sich lieber Gott weiss was zu Leide gethan haben. So hat denn Dehn's Arbeit vor das Hand wieder keinen Nutzen gestiftet, als dass um desto weiter dieselbe entstehen sahen. Bospers [illegible] vor dem [illegible] Fleisse.

Das aber ist das beste Beweis eines wirklichen Katalogs eines fachmännisch-bibliothekarischen Arbeit, dass der Verfasser durchaus keinen Unterschied kennt zwischen Alt und Neu, sondern dem Werke von gestern in der Beschreibung denselben Platz angedeihen lässt, welchen es neben dem Herrn auf dem Büchebrett einnimmt. Manchem mag es an die bisherige Ansicht im besten Berlin[?] gewöhnt[?], zumal sofalland erscheinen, dass der 1831 erschienene Sängerwerk von Rochlitz (Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten Meister etc.), mit welchem dieser Katalog beginnt, denselben Raum einnimmt wie das 1611—1617 gedruckte grosse Prosopographie von Schadius. Aber so ist es richtig, das ist das Verfahren des bibliothekarischen Fachmannes, der musikalisch-antiquarische Grillen und Liebhabereien abweist.

Die erste Abtheilung dieses Katalogs beschreibt die Sammelwerke, doch sind die einzelnen Compositionen, welche sich in denselben finden, unter den betreffenden Meistern wieder aufgeführt, wodurch die zweite Abtheilung eine alphabetische Einrichtung erhielt, und mit Recht. Den Rest dieser zweiten Abtheilung, welche zugleich den Haupttheil dieses Katalogs bildet, bringt die zweite Lieferung in etwa drei Monaten nebst der dritten Abtheilung, enthaltend: Uebersicht der theoretischen und historischen Werke, eine allgemeine systematisch-historische Uebersicht, alphabetische Register der Musikdrucker, Buchhändler und Druckorte sowie der angegebenen Dichter, ferner Beiträge zur Geschichte der Musik in Preussen und zum Schlusse, als Ergänzung der bereits gedruckten musikalischen Schriften Gotthold's, Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern nebst einem kurzen Lebensabrisse dieses Mannes nach dessen Selbstbiographie und Nachrichten über die Entstehung seiner herrlichen Bibliothek.

Für einen allgemeinen Gebrauch hat dieser Katalog natürlich den Nachtheil, dass er nicht allgemein ist, sondern auf den Nachlass eines einzelnen Mannes sich beschränkt. Aber Cde ist auch kein einziger Nachtheil und Mangel. Möge sich also Niemand dadurch abhalten lassen, ihn sich anzuschaffen; denn in demselben besitzt man den ersten wirklichen Anfang eines allgemeinen musikalischen Katalogs. Alles was hier aufgenommen ist, kann wohl berichtigt, vom Druck mit anderen Lettern geändert, braucht aber nicht zum zweiten Male verzeichnet zu werden; andere Gelehrte [illegible] können auf dem hier gelegten Grunde stetig fortarbeiten. Man muss es im Interesse der Sache wünschen, dass der Herr Verfasser bald in die Lage kommen möge, seine Arbeit in diesem Sinne fort- und [illegible] einem [illegible] Ganzen möglichst bald zu Ende führen zu können. Sollte dieser der Fall sein, so würde ich dem Verfasser gelegentlich gern in Katalogsfragen die Notizen zeigen, welche ich mir [illegible] und die er [illegible] hat. Das Construct [illegible] trifft mit seinem Wege [illegible] wie mir [illegible] merkwürdig zusammen. Hiermit sei denn dieses Werk allen, welche in die Lage kommen, über musikalische Literatur in der einen oder andern Beziehung sich Auskunft zu verschaffen, dringend empfohlen. Chr.

Aufführung eines italienischen Oratoriums in Bonn Anno 1770.

Den Notizen über Aufführungen der Bonner Hofkapelle in der Zeit des Kurfürsten Max Friedrich, welche Thayer's Beethoven I S. 17 giebt, und die ich unseren Lesern nicht gehe ergänzen zu können, wird wie folgendes noch eine Aufführung eines Oratoriums aus dem Jahre 1770 beizufügen, welche durch den dabei mitwirkenden Namen Beethoven einiges Interesse erregt. Der Titel des im Besitze des Herrn Fr. Gerhards in Bonn befindlichen Textbuches lautet so: *S. S. Cipriano e Giustina Martiri. Oratorio rappresentato alla Corte Elettorale per commando di S. A. S. E. di Colonia nella Carestima dell' Anno 1770. In Bonna nella stamperia di Rommerskirchen.* Folgendes ist das Verzeichniss der Attori:

Cipriano prima Mago, e poi penitente

Il Signor Christoph. Brandt.

S. Giustina Vergine — *La Signora Anna Maria Salomon.*

Eusebio Sacerdote Christiano occulto

Il Signor Ludov. van Beethoven.

Aglaide Dommer pagano, amante di S. Giustina

La Signora Anna Jacobina Salomon.

Virtuosi di Capella di S. A. S. E. di Colonia.

Das dreitheilige Stück hat ganz den Zuschnitt der nach dem Muster der opera seria ausgebildeten italienischen Oratorien; es wechseln vorzugsweise Recitative und Arien, am Schlusse des zweiten Actes erklärt sich ein Chor, am Schlusse des dritten ein Ensemble. Bemerkenswerth ist, dass von demselben Oratorium ein Textbuch mit französischem Titel vorhanden ist, welches wie bereits in dem Anhang des Biographie (S. 818) erwähnt (angeführt), dieses trägt kein Datum, aber statt Max Friedrich's den Namen Clemens August's, stammt also aus der Zeit vor 1761. Die Wendung des Stückes nach Verlauf mehrerer Jahre in Bonn, und das Fehlen des Namens eines Componisten lässt es leicht vermuthen, dass dasselbe von einem am Orte selbst befindlichen Künstler stammt; doch enthalten wir uns hierüber jeder Vermuthung. Dr. H. Deiters.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. (100 Aufführung des »Don Juan«.) Am 11. April wurde Don Juan im Opernhause zum 400sten Male aufgeführt, wenn auch vollem Haus und gespielten Publicum versammelt war. Die Oper war vorzüglich neu einstudirt, Decorationen und Costüme glänzend und die Aufführung (Betz Don Juan, Lipper Leporello, Frau v. Voggenhuber Donna Anna, Frl. Brandt Elvira, Frau Lucca Zerline) so gut, wie sie mit solchen Kräften sein kann. Die neue Inscenirung beseitigt sich aber bereits die Gewöhnlichkeit. Dies ist freilich das, dem der [illegible] unsere grossen Meister gleichfalls gespielt werden, etwas Selbstverständliches, allein im gegenwärtigen Falle muss es ausdrücklich gesagt werden, weil ein einzelner Leser fast meinen könnte, man habe Sorge für eine Gelegenheit in Berlin benutzt, um mit dem alten Könne aufzuräumen, wie [illegible] gezeigt. Bemühungen um die Säuberung der Musik und die Herstellung einer besseren Uebersetzung sind zu [illegible] zu machen. Nichts von alledem. Man hatte den alten Rochlitz'schen Text noch wie vor haben halten, was nur er von [illegible] und da etwas ausgestrichen nach Bequemlichkeit. Ob [illegible] wie Jedermann weiss. Dass durch Flickwerk von alter Lappen uns nur so [illegible] wird, bedarf man nicht und von künstlerischen Pflichten muss man unserem grossen Hoftheater überhaupt nicht sprechen. Nicht der Text von Rochlitz ist beibehalten und ein gar Neues hinzugesetzt, sondern hauptsächlich die neuere Gugler'sche Uebersetzung zu wählen, wobei höher zu neuen Stücke von Rochlitz, die einen der Sänger besonders zu Munde sind, einzeln beibehalten werden können, wenn [illegible] die Neuerung für den Moment nicht schlechter wird. Doch es gibt bei allen Uebersetzungen neutrale Stücke und dem Rochlitz

nicht als drastisch-grell zur Ausdruck zu Gebote, der hin und wieder ganz am Orte ist. [illegible] Partitur [illegible] und Bemerkungen [illegible] Erfolg gewesen [illegible] die Feier der [illegible] Aufführung [illegible] Moment in den Worten [illegible] und spielte das Publikum zum Schluss mit einem pomphaften Tableau [illegible] der Oper [illegible] Mozart's [illegible] aus den [illegible] Opern des Meisters vorführte.

Göttingen. [illegible] Im ersten akademischen Concerte führte [illegible] Musikdirector Hille die Beethoven'sche C-dur-Symphonie und die Mendelssohn'sche Hebriden-Ouverture vor. Die Koloratursängerin Frl. [illegible] aus Hannover sang mit gewohntem gutem Erfolg Arie aus »Figaro's Hochzeit« und Lieder von Fr. Schubert und [illegible]. Mit der Wahl eines Gesangstückes aus der »Afrikanerin« von Meyerbeer hatte die Sängerin einen Fehlgriff gethan. Abgesehen von dem geringen musikalischen Werthe vermochte das [illegible] im Zusammenhang [illegible] Stück keine Wirkung hervorzubringen. [illegible] Der [illegible] junge Clavierspieler Herr R. Walhaling trug das C-dur-Concert von Beethoven nicht ohne Befangenheit [illegible] und Gewandtheit vor. — Im zweiten Concert wurde uns die vollständige Egmont-Musik von Beethoven zu Gehör gebracht. Das in Reimen [illegible] Gedicht von Mosengeil [illegible] weggewünscht und lieber gesehen [illegible] Concertzettel [illegible] der Goethe'schen Werke angemerkt wären [illegible] Musikstücke hingehören [illegible] kurze Angaben über die Bedeutung einzelner Stücke Platz gefunden hätten. [illegible] Goethe'sche Egmont selbst. Die herrliche Musik schien [illegible] besonderer Vorliebe ausgeführt zu werden [illegible]. Die Ouverture zur »Vestalin« von Spontini eröffnete das Concert. Der Violoncellist Herr [illegible] spielte das [illegible] Concert, eine Arie von S. Bach und eine Musette aus dem 17. Jahrhundert. [illegible] — Das dritte Concert brachte uns [illegible] die Harfenspielerin Frl. [illegible] Heermann aus Baden-Baden und den Geiger Hrn. Hugo Heermann aus Frankfurt a/M. [illegible] Herr Heermann [illegible] Ballade und [illegible] durch Herrn Heermann [illegible]. Frl. A. Heermann zeigte sich im Vortrage zweier Salonstücke von Godefroid als [illegible] geschickte Harfenspielerin. Zum Schlusse spielten die Geschwister eine Sonate für Violine und Harfe von Spohr. Ein kleiner gemischter Chor sang vier [illegible] [illegible] Volkslieder) die sehr gefielen. Das Concert begann mit der [illegible] Ouverture von Mendelssohn und schloss mit Haydn's Oxford-Symphonie, die gut gespielt und aufgenommen wurde. — Im fünften akademischen Concert endlich wurde Gade's [illegible] aufgeführt. Die Sopranpartie sang die [illegible] Frau [illegible] mit gewohnter [illegible] Weise; die Altpartie [illegible] Frl. [illegible] der Tenor [illegible] durch Herrn H. [illegible] aus Hannover in jeder Beziehung [illegible] [illegible] ebenso das [illegible] ein [illegible] gewöhnlich [illegible] zwei Trompeter und drei Posaunisten [illegible] und [illegible] Chor [illegible] Dirigent [illegible] grosse Mässigung der Bläser [illegible] Chor [illegible] Das ganze [illegible] verliert an [illegible] und Durchsichtigkeit. [illegible]

es dürfte dieser Punkt die besondere Aufmerksamkeit der Dirigenten bei Aufführung Mendelssohn'scher Chorwerke herausfordern. — In einem vom Musikdirector Hille mit der Singakademie zum Besten des [illegible] gegebenen Wohlthätigkeitsconcerte wurden zwei kleinere Chorwerke aufgeführt: »Erlkönigs Tochter« von Gade und »Schön Ellen« von Max Bruch. Beide Werke gingen gut von Statten und fanden sehr beifällige Aufnahme. [illegible] Singakademie [illegible] das Concert die beiden Sätze der unvollendeten Symphonie von Fr. Schubert und die Oberon-Ouverture von Weber [illegible]. — Einen [illegible] Soirée gab [illegible] Clavierspieler [illegible] Herrn [illegible] aus Münster. [illegible] Meistersingern [illegible] Seine Vorträge bestanden aus einer Arie von Händel, aus Liedern von Schubert [illegible] Grimm [illegible] Eine von Grimm componirte Sonate für Clavier und Violine [illegible] Herrn Barth gespielt [illegible] Mendelssohn'schen Violinconcerts [illegible] Schüler Joachim's [illegible] in Verbindung mit Herrn E. Schulz von Berlin gegebenen und [illegible] Schumann'schen Liederzyklus »Frauenliebe und Leben«. [illegible] Herr Schulz [illegible] Compositionen [illegible] Beethoven [illegible] Sonate für Clavier [illegible] Beethoven [illegible]

Hamburg. Das Gastspiel der bekannten Münchener Schauspielerin [illegible] veranlasste am Stadttheater [illegible] Aufführung der »Antigone« mit Mendelssohn's Musik. Unsere Stadt gehört wohl zu denjenigen [illegible] Geschmack [illegible] [illegible] Theater [illegible] derartiger Werke [illegible] das künstlerisch Erhabene, das einfach Wirksame und Verständliche [illegible] Vergleichung des Antiken und Modernen [illegible] Die Aufführung [illegible] der Antigone erfolgen dürfte. [illegible] dem Publikum [illegible] Gefühl [illegible] liegt [illegible] der Verwendung musikalischer Mittel [illegible] das griechische Schauspiel [illegible] Mendelssohn [illegible] Uebersetzung [illegible] [illegible] Theatern [illegible] Die [illegible] Aufführung [illegible] grossen Tragödien des Alterthums [illegible] Erfolg [illegible] Theaterpublicum [illegible] das Theater selbst erst eine andere Verfassung [illegible] und die Musik griechischer geworden sein.

Berichtigungen.

1.

In meiner Abhandlung über die Eintheilung des Intervalls bei den ältesten Griechen [illegible] (Nr. 11, 14 und 16 dieser Zeitung) sind folgende [illegible] Druckfehler zu verbessern: 1) [illegible] Spalte [illegible] Zeile [illegible] statt [illegible]. — 2) Auf der [illegible] S. [illegible] ist in der [illegible] der ganze Ton [illegible] zu streichen [illegible] selbst ergiebt.

[illegible]

2.

In der letzten Nummer fehlt S. 143 im »Briefwechsel« unter der Ueberschrift [illegible] der Name »Chr.«, was hier bemerkt wird, um dem Missverständnisse vorzubeugen, derselbe sei ebenfalls von Herrn [illegible] als [illegible] gerichtet. Chr.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Wurmer in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 11. Mai 1870. **Nr. 19.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Ein Werk griechischen Stoffes nicht nur, sondern in seinem Ursprunge auch griechischer Dichtung ist das Oratorium **Herakles** oder Hercules. Es ist jetzt wenig bekannt, wird aber schon einmal seine Zeit finden, die es zu würdigen versteht. Dem Texte liegt eine Tragödie des Sophokles zu Grunde, was der Verfasser desselben mit kurzen Worten angiebt: »Das folgende Drama gründet sich auf die Geschichte von Herakles und Dejanira, wie sie Ovid im neunten Buche seiner Metamorphosen erzählt, und ist dieselbe welche Sophokles in den Trachinierinnen behandelt hat.« Händel's Text wurde von einem gelehrten und rein kirchlichen Geistlichen Namens Thomas Broughton verfasst ohne Zweifel in directer Anregung der Händel'schen Oratorien-Aufführungen, denn Broughton hat sich sonst nicht weiter in der Poesie hervorgethan. Als ein Meister der Dichtung kann er also nicht gelten, und doch hat er in seinem einzigen Versuche in diesem unscheinbaren Oratorientexte ein Meisterwerk seiner Art geschaffen, einen Musiktext, welcher den Geist der alten griechischen Dichtung rein wiederspiegelt und doch mit Shakespeare'scher Freiheit in seiner Gestaltung durch und durch modern ist. Gleich die Eingangsscene ist ihrem Inhalte nach ganz der des Sophokles, aber der Form ist es abweichend, dass von dem griechischen Texte auch kein Wort beibehalten ist. Broughton schrieb in dieser Hinsicht ganz nach den Anforderungen der Musik, für eine gegenwärtige Kunst, für lebendige Kunstorgane. Wenn sein Text nun auch nichts enthält, was selbst der strengsten Philologen verletzen könnte, so ist doch andererseits nirgends *gemeint* auf Kosten der Musik, in glücklicher Unbefangenheit und kunstwürdiger Besonnenheit sind beide Anforderungen vereinigt. Die in den letzten Jahrzehnten vielfach ventilirte und durch neuere Compositionen zu lösen versuchte Frage nach einer zweckentsprechenden Musik zu den griechischen Tragödien ist hier, lange bevor sie entstanden, endgültig entschieden, freilich nicht im Sinne der Fragsteller. Diese wollten das altgriechische Gedicht erhalten wissen, ja das Bestreben jenes Gedicht nach vorzuführen war es eben, wodurch das ganze Experiment verschlossen wurde, denn die classischen Erinnerungen, welche an demselben haften, sollten den Genuss erhöhen und über etwaige Inconvenienzen hinweg helfen. Der Preussenkönig Friedrich Wilhelm IV., von welchem diese Vorführung Sophokleischer Dramen bekanntlich veranlasst wurde, gedachte sich dadurch einen höheren edleren Genuss zu verschaffen, als ihn das jetzige Theater darbot, gerade so wie die Düsseldorfer Maler — aber in viel ärgerer Verkennung und Entstellung — das Oratorium auf die Bühne bringen möchten, weil es sich noch tiefere Erregungen erhoffen, als die moderne Oper zu gewähren vermag, und doch innerlich so sehr von der Oper abhängig sind, dass sie den einzig richtigen Pfad die Kunst bloss nicht beachten und einhalten wollen. Jenen halbphilologischen Griechen-Schwärmern liefert das Broughton-Händel'sche Werk den Beweis, dass die Vorführung der antiken Tragödien unter voller Verwendung der Mittel unserer Kunst nur möglich ist bei einer gänzlichen Umgestaltung der poetischen Form, so dass nicht mehr die griechische Tragödie, sondern nur noch der griechische Tragödienstoff in Musik gesetzt wird. Eine gleiche Antwort ist zu geben, wenn nach der Verpflanzung des Oratoriums auf die Bühne gefragt wird: nicht die Oratorien kann man auf die Scene bringen, sondern im glücklichsten Falle nur den Oratorienstoff, sowohl in poetischer wie in musikalischer Hinsicht. Während die von König Friedrich Wilhelm IV. veranstalteten Versuche als dilettantische Anregungen, die manches Gute im Gefolge gehabt haben und noch haben können, ansehen muss, sind die Bemühungen um scenische Aufführungen der Oratorien, wie wir schon sagten, nichts als arge Verkennungen, die zu den traurigsten Entstellungen dieser Werke führen müssten, denn unsere Oratorien sind nicht todt, wie die griechischen Tragödien, oder lediglich den Philologen anvertraut, sondern sie sind lebendig und stark gewurzelt in einem Boden, auf dem wir noch alle wandeln und dessen Früchte wir als Erzeugnisse der Gegenwart geniessen. Sie aus diesem Boden reissen, hiesse sie entwurzeln, hiesse sie tödten unter dem Scheine einer höheren theatralischen Belebung.

Lassen wir nun das Verhältniss des Herakles zum Griechischen auf sich beruhen und betrachten wir lediglich seine dramatische Seite. Als ein Drama haben Dichter und Componist ihr ohne Zweifel und ganz harmlos angesehen; denn sie gaben ihrem Textbuche den Titel »Herakles, ein musikalisches Drama (*Hercules, a musical Drama*)«. Man kann dies eine Nothbezeichnung nennen gewiss, um dem damals für ungewohnte weltliche

Stelle nach ungebräuchlichen Namen Oratorium zu ertheilen, wie ist aber nichtsdestoweniger völlig zutreffend und in Wahrheit ist es nur die Anwendung eines allgemeinen Titels statt des besonderen, da Drama sowohl Oper als Oratorium bezeichnet. Jedes Oratorium ist ein Drama, so gut wie die Oper, wenn der Text dramatisch angelegt ist; dies ist die Händel'sche Auffassung. Im dramatischen an sich bestand für ihn zwischen Oper und Oratorium durchaus kein Unterschied; die verschiedene Formgebung bedingte sich ihm lediglich durch den Zweck, die Art der Aufführung, und hier empfing alles das, was er an grossen Gesangwerken für den Concertsaal schrieb, diejenige eigenthümliche Gestalt, welche wir die oratorische nennen.

Herakles als Drama ist ein sehr einfaches Werk. Es beginnt wie das des Sophokles, entwickelt sich eben und endet wie dieses. Auch die Personen sind dieselben; nur die rasende Eifersucht der Jole ist zugefügt, oder vielmehr nur aus den sophokleischen Versen musikalisch herausgesponnen, wodurch dem Hyllos, dem liebevoll vermittelnden Sohne des Helden und seiner leidenschaftlichen Gattin, eine ebenbürtige weibliche Gestalt zur Seite gegeben ist. Hierdurch kommt auch ein moderner Zug in jene alte Geschichte, der aber nicht als störende Zuthat erscheint, sondern als [illegible] Andeutung dessen, was bei Sophokles nur als dunkler Hintergrund, aber so störend ja widerwärtig erscheint, dass uns seine Trachinierinnen in einem höheren ästhetischen Sinne für immer ungeniessbar sein werden, daher auch keinen reinen freudigen Genuss bereiten können.*) Sie existiren nur für den Philologen, für den einsamen Leser, und keiner wird wagen sie je wieder lebend zur Scene zurückzuführen. Die Vorstellung der Handlung, welche der Oratoriendichter bewerkstelligt hat, ist aber nicht auf Kosten originaler Treue und ernster Darsgabe der geistigen Bedeutung erreicht, wie bei den meisten Modernisirungen; man kann vielmehr sagen, die geistige und sittliche Bedeutung der alten Vorgänge tritt in dieser neuen Gestalt erst ungetrübt hervor, sowohl in den Scenen wie in den Charakteren. Herakles, der unüberwindliche Held, der Sohn des Zeus, der Bezwinger der Tyrannen, der Begründer besserer Ordnungen in Griechenland, erhält in diesem Oratorium ein reinen Glanz, der ihm durchaus eigenthümlich ist und den das Werk des griechischen Dichters an Art und Stärke nicht einmal annähernd zu erreichen vermag. Dejanira, die Hauptperson bei Sophokles, hat zwar in dem Oratorium an lebensvoller Frische, nämlich in den charakteristischen Zügen der griechischen Hausfrau, etwas eingebüsst, da sie in dem Musiktext wesentlich nur als personificirte Eifersucht erscheint; aber selbst hierin ist nichts verblasst oder gar übertrieben und entstellt, sondern diese Zeichnung der weiblichen Hauptfigur dient recht eigentlich dazu, den bewegenden Schicksalsgedanken dieser Tragödie, die Eifersucht, mit voller Macht hervortreten zu lassen.

Die erste Scene spielt bei Dejanira im Palast, die zweite oder Schlussscene an demselben. Die gefangenen Oechalierinnen, unter ihnen Jole, geben die Ankunft des Herakles vorauf, der nun nach langen Mühen heimkehrt von seinem letzten Kriege, um fortan in trauter Häuslichkeit seine Tage zu beschliessen. Auf seine Arie: „Der Gott der Schlacht legt ab die blut'ge Wehre" folgt als Actschluss der grosse Chor: „Erfüllt den Tag mit Festesglanz und schwelgt zugleich in Freuden voll". Der ganze Act verläuft wie auf der Bühne, man glaubt die Scene zu sehen und die Gestalten vor ihr so klar, so natürlich, natürlich bewegt sich Alles, und der herrliche Chor zum Schlusse scheint nur da zu sein, um die Scene theatralisch abzuschliessen. Scheint dieser merkwürdige ausgeführte Chorsatz doch nur geschaffen als Beispiel eines griechischen festlichen Chortanzes, den er uns in einer Frische und zugleich so einer Idealität vorführt, wie kein anderes Musikstück aus den neueren Zeiten. Aber nun versuche man doch dieser Musik, in der jeder Ton tanzt und scherzt, doch einmal in Wirklichkeit im Chor auf der Bühne zu tanzen! Die Enttäuschung würde eine vollständige sein und könnte wenigstens das Gute haben, dass Manchem die Augen geöffnet würden. Indessen, was sich bei unbefangen ruhiger Betrachtung der Sache von selbst ergiebt, braucht man doch nicht erst aus einem verfehlten Experiment zu lernen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts.

(G. von Tucher.)

I.

Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke.

Eine allseitig genügende Besprechung dieses Gegenstandes, sofern er ältere Tonwerke überhaupt betrifft, hat für den Unterzeichneten insofern etwas Missliches, da er vorzugsweise nur den Musikwerken des sechszehnten Jahrhunderts Interesse und Studium zugewendet hat, bei welchen sich aber nicht von Feststellung allgemein gültiger Grundsätze handeln lässt, ohne einzugehen in das Wesen und den Geist dieser unserer Zeit fremd gewordenen und vielfach missverstandenen Kunst, was auf erschöpfende befriedigende Weise in dem engegezogenen Rahmen eines Artikels nicht so leicht ist. Das Oratorium wäre hierbei von der hochwichtigen Besprechung auszuschliessen, weil, was man jetzt gewöhnlich darunter versteht, in jener Periode so viel als gar nicht existirt hat; das Oratorium von der Zeit seiner Ausbildung an aber bereits so eingehend und trefflich besprochen worden ist, dass es an sich schon schwer fallen würde, hierüber viel Neues zu sagen.

Die Kunstwerke des 16. Jahrhunderts gehören derjenigen Musikgattung an, die man contrapunktische nennt, ein Name, aus welchem schon mancher Musikfreund der derselben noch nicht ernstlich seine Aufmerksamkeit zugewendet hat, erschrickt, und in der That erfordert das befriedigende Verständniss der Aufgaben einen guten Theil desjenigen, was ihm in unserer Musik lieb und werth geworden ist. Eine jede Kunstentwicklung ist ein Product ihrer Zeit, steht uns desshalb ebenso nahe oder fern wie diese. Macht sich uns das bei den Producten der bildenden Kunst der Zeit vor dem 17. Jahrhundert schon mehr oder weniger geltend, so muss es in noch viel höherem Maasse bei den Werken der Tonkunst hervortreten, weil diese vorzugsweise die Kunst des Gemüthslebens ist, das in seiner Gemüthsbewegung dem reflectirenden Verstand nur äusserlich meist aber keinen Einfluss gestattet, wie es sonst bei den Productionen aller anderen Künste und deren Genuss der Fall wohl noch nöthig ist.

Gemüthsleben ist geistiges Leben, die Erzeugnisse desselben sind Werke des Geistes; so auch die echte Musik, als welche an die Gemüther, die für deren Wirkungen empfänglich sind, auffassen und durch sie in ihren Empfindungen angeregt, aus dem Bereich der Noth und der Bedürfnisse des Alltagslebens erhoben und hinausgerückt werden, wenn gleich das nicht Resultat des selbstbewussten Denkens ist, wie denn auch jene Producte nicht demselben entstammen.

*) Hat doch der jüngste Uebersetzer des Sophokles, W. Jordan, der für Herren und Damen schreibt, für gut befunden, die drei Verse 1255—57 zu streichen!

In einer Periode, in welcher die Kunst ihre wahre Bestimmung erfüllt, d. h. das Tiefste zum Ausspruche bringt, was das Volk in sich trägt, ist dann der schaffende Künstler nur der Dolmetscher des Gemüthslebens des Volkes ist, wird dem einzelnen bald dem das Verständniss der Intentionen des Kunstwerks leicht, denn es ist das ja sein Eigenes, wenn gleich an und für sich das blos natürliche Gefühl noch derjenigen Bildung bedarf, die es zur Aufnahme des im Kunstwerk sich entfaltenden Gemüthslebens befähigt. In weit höherem Maasse ist das aber eine unabweisbare Nothwendigkeit bei Producten, die einer fern liegenden und uns mit ihren Empfindungen, Anschauungen und Gemüthsäusserungen des Volks fremd gewordenen Zeit angehören. Hier genügt die Weise einer blos passiven Aufnahme des in unserer Zeit meist sich geltend machenden Amusements-Interesses nicht. Da das Verständniss des Kunstwerks im allgemeinen bedingende Bildung setzt hier eine besonders ernste beharrliche Geistesthätigkeit voraus, was erste Aufgabe mit Vertiefen des Gemüths in den im Tonwerk sich offenbarenden Gehalt.

Bei jeder wahren Kunstmusik, sie mag einer älteren Periode oder der Jetztzeit entstammen, sind Töne, Melodien, Harmonieverbindungen, Tonfarbe, Instrumental- und Vocaleffecte u. dgl. nicht das Wesen, sondern nur die vermittelnde Form, die körperlich reale Umkleidung des Gehalts, durch welchen allein erst ein Tonwerk zu einem Gebilde der Kunst sich erhebt. Dieses Wesen liegt in dem, was der Musiker Motiv, Thema, Subject auch bedeutsam Gedanken nennt, der der Träger ist der Empfindung, das Lautwerden der Zustände und Stimmungen des Herzens in seiner wortlosen Tiefe und Innigkeit. Das Hervortreten dieses Gedankens und dessen Entwicklung zu einer durch den Rhythmus vermittelten organisch gegliederten, die Einheit des Unterschiedenen darstellenden Ganzen ist die Melodie, der die Harmonie als Ausdruck ihrer seelenvollen Innigkeit, als ein Darlegen ihres innerlichen Lebens zur Seite tritt, wo der einzelne Ton für sich in dem Mitklingen seiner Naturtöne den in ihm wohnenden Dreiklang erkennen lässt, welcher in der melodischen Verbindung der Töne zu einer Harmonie von Accorden sich gestaltet, die bald mehr bald weniger gesondert hervortreten oder in der Führung begleitender Stimmen sich verbergen.

So hat sich die Musik seit dem 17. Jahrhundert ausgebildet. Ganz anders war sie vor dieser Zeit beschaffen, doch aber als selbständiges Ganze theoretisch wie praktisch in sich entwickelt, ausgebildet und abgeschlossen.

Sie war zunächst und hauptsächlich Gesangsmusik und zwar kirchliche, nicht blos nach den Textesworten religiöse Empfindungen aussprechende geistliche Musik, sondern hatte ihre wesentliche Bestimmung der Liturgie der katholischen Kirche zu dienen, deren Gottesdienstformen auch die lutherische Kirche in jener ganzen, ja auch die eigentliche Blüthezeit dieser Kunst umfassenden Periode beibehielt; jedenfalls schloss sich die in dieser Kirche eingeführte Musik im Geist und Ausdruck den hiezu bestimmten Gesängen an. Alles was für andere, insbesondere weltliche Zwecke geschaffen wurde, war nicht blos verhältnissmässig wenig, sondern auch nicht im Stande sich eigene Ausdrucksformen zu schaffen, konnte diese daher nur vom Kirchengesang entlehnen. Jedoch auf hiebei nicht unerwähnt bleiben, dass sich unter den Madrigalen, besonders den Tanzliedern Gesänge mit einem frischen Rhythmus finden, die den reizendsten Compositionen neuerer Zeit an die Seite gestellt werden können.

Was der Glaube dem unbefangenen Gemüthsleben gewährt, dessen uns bewusst zu werden und uns darin, sowie in göttlicher Gemeinschaft der im gleichem Glauben Verbundenen geistlich und sittlich zu erkräftigen, ist Zweck und Gegenstand des kirchlichen Gottesdienstes. Hiernach ergibt sich die nahe Verwandtschaft der Religion und der Kunst, welche auch keine andere Aufgabe hat als Darstellung des Göttlichen, Idealen, Göttlichen in den Gestaltungen von Zeit und Raum, die Vermittlung des Himmlischen mit dem Irdischen, die Erhebung des Gemüths aus der blossen Zeitlichkeit. Hat die Kunst diese ihre Aufgabe zu lösen, um den ihr verwandten Zwecken der angegebenen kirchlichen Gemeinschaft zu dienen, so ist es nicht schwer zu erkennen, wie sich der schaffende Künstler hiebei zu verhalten hat, wenn er ein dem Wesen der Kirche nach der angegebenen Bedeutung entsprechendes Tonwerk bilden will. Er hat nicht, wie es ausserdem der Fall ist, seine subjective Empfindung, das ihm Eigene und Eigenthümliche und das eben nur als solches zu geben, beim Gesang nicht die Textesworte so wie er sie aufgefasst und verstanden hat und welche Empfindungen diese in ihm erweckt zum Ausgangspunkt seines Schaffens zu machen, sondern er hat eigentlich die Stimmung der ganzen Gemeinde bei der gottesdienstlichen Handlung oder Feier in Tönen auszusprechen. Für welche sein Werk bestimmt sein soll, er hat zu diesem Zweck nach Versenkung des eigenen Gemüths in das geistige Leben der Kirche das hieraus gewonnene Verständniss des wahren Wesens des gottesdienstlichen Acts oder der Bedeutung des Festtags in allen Gliedern der feiernden Gemeinde zu vermitteln und auf solche Weise gewissermassen im Namen der Kirche in der wortlosen Sprache des Gemüths die Gemüther für die Aufnahme des göttlichen Lebens zu erheben und zuzubereiten. Können die Ausdrucksformen in dem Tonwerk allerdings nur als sein Eigenthum, als Product seines Könnens, seiner Begabung und Eigenthümlichkeit betrachtet werden, so ist deren Gehalt doch nicht das Seinige, sondern das ihm von der Kirche Gegebene oder was dasselbe ist vom Geiste der in Christo verbundenen Gemeinde Ueberkommene. Hieraus folgt, dass das, was oben als das Wesen der Melodie angegeben worden ist, in seiner gedoppelten Beziehung zurücktritt, indem es sich hiebei nicht nur von der blos subjectiven Empfindung des Tonsetzers nicht handelt, sondern auch das rhythmische Moment hier eben so wenig an seinem Platz zum Leben, als es dort als wesentliche Bedingung der Schönheit erscheint. Die alte Musik kennt auch in der That keinen anderen Rhythmus, als den in dem Verhältniss der einzelnen Taktglieder zu einander besteht. Der weiters gegliederte, dem Volksgesang sowie aller weltlichen, daher auch der modernen Musik angehörige melodische Rhythmus ist nur eine Ordnung von Zeittheilen, also ein Nacheinander, ein Entstehen und Vergehen, eine Darstellung der Unruhe und Flüchtigkeit des zeitlichen Lebens, welche als eine der Liturgie dienende Kunstdruck dem kirchlichen Charakter nicht entspricht, anders freilich bei dem kirchlichen Gemeindegesang, denn dieser vertritt immerhin ein subjectives, wenngleich allen Gemeindegliedern gemeinsames Element; daher tritt auch in ihm der rhythmische Gestaltung hervor, aber getragen und gebunden durch den Geist der Kirche. Die äussersten Gegensätze der Kirchenmusik, Tänze und Märsche, sind dagegen vorherrschend rhythmisch, der Trauermarsch mit seinem Rhythmus.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoveniana.

Mittheilungen von Gustav Nottebohm.

XXX.

(Eine Erklärung.) Auf eine in Nr. 3 dieser Zeitung (Beethoveniana XIII, Seite 18) gebrachte Bemerkung, in welcher eine in der Arie der Marzelline im »Fidelio« vorkommende Stelle als nicht richtig bezeichnet und dafür eine andere Lesart aufgestellt wird, folgte in Nr. 8 (S. 60) eine von Herrn Dr. F. Bischoff in Grätz geschriebene »Berichtigung«, in welcher auf Grund einer von Beethoven revidirten Abschrift die Richtigkeit

der in Nr. 3 vertretenen Lesart in Zweifel gezogen wird. Es liegt mir nun ob, zu erklären, worauf sich die in Nr. 3 als richtig bezeichnete Lesart gründet. Sie gründet sich auf eine im Archiv des Kärnthnerthor-Theaters in Wien befindliche geschriebene, von Beethoven revidirte und von ihm im Jahre 1814 für das Kärnthnerthor-Theater zusammengestellte Partitur. In dieser Partitur, welche, weil für die Aufführungen im Kärnthnerthor-Theater bestimmt, natürlich auch die dafür bestimmte Lesart enthält, lautet die Stelle übereinstimmend mit der in Nr. 3 angegebenen Lesart, nur mit dem unwesentlichen Unterschiede, dass die Corona in der Singstimme nicht über der ersten Note, sondern über den ersten zwei Noten angebracht ist (mit beigefügtem Instrumental-Bass) so:

gleich ich wer-den

p colla voce

Dass nun diese Lesart nicht richtig oder nicht gültig sei und diejenige, welche die Stelle in dem in Berlin befindlichen Manuscript enthalten hat, welches gelten, kann ich nicht eher angeben, als bis bewiesen wird, dass dieses Manuscript einer späteren Zeit angehöre oder aus irgend einem Grunde mehr authentischen Werth besitze als das Manuscript im Kärnthnerthor-Theater. Die in jenem Manuscript vorgenommene Aenderung an und für sich kann nicht entscheiden, weil nicht allein der Beweis ihrer Endgültigkeit fehlen. Beethoven hat nicht selten zwischen verschiedenen Lesarten geschwankt und schliesslich eine früher verworfene beibehalten. Das dürfte auch hier der Fall gewesen sein und ein solcher Fall soll im nächsten Artikel vorgelegt werden.

XXXI

(Eine Stelle im ersten Satz der achten Symphonie.) Die Original-Manuscripte der Werke Beethoven's geben den Beweis von den vielen Aenderungen, welche Beethoven nachträglich darin vornahm, auch wenn ein Werk im Ganzen fertig war. Es kommt aber auch vor, dass solche Aenderungen nicht im Original-Manuscript, sondern nur in einer zum Druck oder zu einer Aufführung bestimmten Abschrift vorgenommen wurden. Dieser Umstand lässt nicht immer das Original-Manuscript als entscheidend erscheinen und erschwert nicht selten die Herstellung einer endgültigen Lesart. Ein solcher Fall wurde schon früher (Beethoveniana IV) vorgelegt. Ein anderer Fall betrifft eine im ersten Satz der Symphonie in F-dur Op. 93 (Takt 13 bis 18 vom Anfang) vorkommende Stelle. Diese Stelle lautet in einem Skizzenbuche so:

Im Original-Manuscript ist sie der ersten Violine so vorgeschrieben:

ritard. a tempo

(Die zweite Violine geht in der Unteroctave mit.) Beethoven hat also hier eine in der Skizze vorkommende gebundene Achtel-Note in eine Pause verwandelt. In den bei den ersten Aufführungen gebrauchten, geschriebenen und von Beethoven durchgesehenen Orchester-Stimmen erscheint die Stelle nun wieder mit der gebundenen Achtel-Note, nämlich so:

ritard. a tempo

Ebenso endet sich die Stelle in der im Jahre 1816 bei S. A. Steiner und Comp. in Wien erschienenen, von Beethoven corrigirten Partitur. Uebereinstimmend damit ist auch eine geschriebene, von Beethoven verbesserte und später zum Druck beförderte Bearbeitung der Symphonie für Pianoforte zu zwei Händen. Man kann sich diese Uebereinstimmung nur durch die Annahme erklären, dass besagte geschriebene und gedruckte Exemplare nicht das Original-Manuscript, sondern eine Abschrift, in welcher Beethoven die Stelle wieder so geändert hatte, wie sie in der Skizze vorkommt, zur Vorlage gehabt haben. Dass nun die Lesart der geschriebenen Orchester-Stimmen u. s. w. und nicht die des Original-Manuscripts als die endgültige zu betrachten ist, kann keine Frage sein. Bei der gegen Ende des Symphoniesatzes in anderer Tonart und etwas anders vorkommenden Parallelstelle stimmen Original-Manuscript, geschriebene Stimmen, gedruckte Partitur u. s. w. überein.

XXXII

(Die ausgeschossenen zwei Takte im dritten Satz der C moll-Symphonie.) Man darf als bekannt voraussetzen, dass die zwei überzähligen Takte, welche in der alten Leipziger Ausgabe der fünften Symphonie (Partitur S. 102) in folgender Stelle

arco

pp

NB

u. s. w.

vorkommen und welche hier mit NB bezeichnet sind, dadurch hineingekommen waren, dass in der zum Stich gegebenen Abschrift auch jenen zwei Takten ursprünglich ein Wiederholungszeichen gestanden hatte, welches aber später beseitigt wurde, und dass die zwei Takte, als zur erst beabsichtigten Wiederholung gehörend und mit der Ziffer 1 (prima volta) bezeichnet, aus Versehen stehen geblieben waren. Dass nun wirklich das später beseitigte Wiederholungszeichen früher gültig war und dass bei der ersten Aufführung der Symphonie (am 22. December 1808) Hauptheil und Trio des dritten Satzes nicht einmal sondern zweimal gespielt wurden, bevor der verkürzte und zum Finale überleitende Haupttheil wiederkehrte, das geht aus den vorhandenen geschriebenen Orchester-Stimmen, welche damals gebraucht wurden, hervor. In diesen Stimmen *) sind Haupttheil und Trio zweimal (der erste Theil des Trios jedesmal mit Wiederholungszeichen) **) vollständig ausgeschrieben. Die Stelle, wo zur ersten Wiederholung vom Anfang an übergeleitet wird, lautet in der Violoncell- und Bass-Stimme so:

arco u. s. w.

pp

Die Stelle, wo zur zweiten Wiederholung des veränderten und gekürzten Haupttheils übergeleitet wird, lautet so:

---

*) Sie waren in Beethoven's Besitz und wurden bei der Auktion seines Nachlasses von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angekauft. Im Auktions-Verzeichnisse sind sie unter Nr. 197 eingetragen. Auf einer Stimme ist diese Nummer noch ersichtlich.

**) Wenn man die Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Gesammt-Ausgabe zur Hand nimmt, so kann man sich nach dem 61. Takt auf Seite [illegible] ein Wiederholungszeichen denken, wodurch auf [illegible] nach dem ersten Takte auf Seite 61 stehenden Wiederholungszeichen zurückweist.

Später wurde die vollständige Wiederholung des Haupttheils und Trios beseitigt. Die ungültigen Stellen wurden durchstrichen oder mit Papier überklebt. Auf der Rückseite eines dieser aufgeklebten Papiere findet sich eine Stelle aus einem Arrangement der Symphonie in A-dur. Daraus ist zu entnehmen, dass die Kürzung des Satzes (in den geschriebenen Stimmen nämlich) frühestens 1812, dem Compositions-Jahre der siebenten Symphonie, vorgenommen wurde. Der Satz erhielt damit ganz die jetzige Form. Von einem Vorkommen der weggelassenen erwähnten zwei überzähligen Takte kann keine Rede sein.

Man hätte erwarten sollen, dass, als in die Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom Jahre 1846 (S. 484) eine Stelle aus einem Briefe eingerückt wurde, in welchem Beethoven jene zwei Takte als ungültig erklärt, ihre Ungültigkeit allgemein anerkannt worden wäre. Anders dachte Schindler, er opponirte. Es sind aber noch Andere gekommen (z. B. Marx in seinem »Beethoven«) und es werden voraussichtlich noch Andere kommen, die sich auf Schindler's Angaben stützen und für die ausgeschiedenen Takte ihre Lanze einlegen. Veranlassung genug, heben wir aus Schindler's grösstentheils aus leeren Einwendungen bestehender Gegenschrift einige Behauptungen, die durch bisherige Erörterungen noch nicht beseitigt sind, zur Widerlegung heraus.

Schindler erzählt (Biogr., 3. Aufl., II. 324), Beethoven habe mit ihm im Jahre 1823 die C moll-Symphonie durchgenommen und keine Bemerkung über die zwei Takte gemacht. Schindler bemerkt dabei: »Wie hätte vollends sein scharfes Auge diesen groben Bock in der erst um jene Zeit (Anfangs der 20ger Jahre) erschienenen Partitur übersehen und ungerügt lassen können? Dieser Umstand ist besonders wohl zu beachten.« Nun erschien aber die Partitur (und das ist die erste und einzige), in welcher die zwei Takte vorkommen, erst im Januar 1826 *). Schindler's Erzählung kann also nicht wahr sein.

Schindler appellirt schliesslich an die Wiener Tradition. Er beruft sich (S. 410) auf Musiker aus Beethoven's Zeit, die im Jahre 1846 noch in Wien lebten, sagt, dass Umfrage bei ihnen gehalten und das »Ergebniss« dahin lautend, dass keiner der in den *Concerts Spirituels* thätig gewesenen Musiker einer Aenderung in den gedruckten Orchester-Stimmen sich habe erinnern können, in der »Wiener Zeitschrift« 1846 bekannt gemacht sei. Wir haben ein solches »Ergebniss« in genannter »Wiener Zeitschrift« vom Jahre 1846 nicht finden können. Was aber die Wiener Tradition im Jahre 1846 anbetrifft, so lässt sich Folgendes entgegen halten. Die C moll-Symphonie wurde am 7. und 11. November 1841 in dem ersten von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abgehaltenen grossen Musikfest aufgeführt. Die dabei gebrauchten und eigens dafür geschriebenen Stimmen werden in zwei Päcken im Archiv genannter Gesellschaft aufbewahrt und in diesen Stimmen stehen die zwei Takte nicht und haben auch von Anfang an nicht darin gestanden. Das sind zwei Päcke Beweise gegen Schindler. Sie beweisen, dass in Wien die zwei Takte wenigstens fünf Jahre früher als anderwärts ausgeschieden wurden, was nur entweder durch eine auf eine mündliche Aeusserung Beethoven's zurückzuführende Tradition oder dadurch zu erklären ist, dass die zwei Takte auf Grund der ... alten geschriebenen Orchester-Stimmen weggelassen wurden.

*) Eine Anzeige von dem bevorstehenden Erscheinen der Partitur findet man im Intelligenzblatt zur Leipziger Allg. Musik. Zeitung vom December 1825. Als erschienen wird sie in dem Blatte vom Januar 1826 angezeigt.

Jedenfalls kann die Umfrage, welche Schindler im Jahre 1846 bei den Wiener Musikern gehalten habe, keine genaue gewesen sein. Das Ergebniss würde sonst gegen ihn ausgefallen sein.

XXXIII.

(Die einundfünfzigste Sonate.) Die Sonate in G-dur Op. 31 wurde bei ihrem Erscheinen als die einundfünfzigste und die in D moll Op. 31 als die zweiundfünfzigste »Sonate« bezeichnet. Carl Czerny bemerkt in seiner Pianoforte-Schule (3. Theil, S. 88) in Betreff dieser Bezeichnung, dass Beethoven alle Werke eingerechnet habe, welche bis dahin (1801 und 1802) in Sonaten-Form geschrieben waren, also auch die Trios, Quartette u. s. w. Nur auf diese Weise ist jene Bezeichnung erklärbar. Beethoven hätte die Sonate Op. 31 nicht als die einundfünfzigste bezeichnen können, wenn er nicht auch die Symphonien Op. 21 und das Concert Op. 15 als Sonaten im weiteren Sinne angesehen hätte. Andererseits kann Beethoven nicht alle Werke eingerechnet haben, welche den Titel »Sonate« führten. Es würde dann eine grössere Zahl als die angegebene ermittelt sein. Ausgeschlossen mag er zunächst diejenigen »Sonaten« haben, welche nicht ganz der Sonaten-Form entsprechen, z. B. die Sonate Op. 26 mit den Variationen zu Anfang, die Sonaten Op. 27, welche auch als Phantasien bezeichnet sind, die »*Deux Sonates faciles*« Op. 14, welche als Sonatinen zu betrachten sind u. s. w. Andere Erörterungen und einige Zweifel bei Seite lassend, folge hier eine von einem unserer Freunde versuchte Zusammenstellung derjenigen 50 Werke, welche Beethoven bei Abfassung des Titels der Sonate Op. 31 als »Sonaten« angesehen haben mag.

Die Symphonien in C-dur und D-dur	2 Werke
Das Septet Op. 20	1 –
Die Streichquintette Op. 4 und 29	2 –
Die Streichquartette Op. 18	6 –
Die Streichtrios Op. 9	3 –
Die Pianoforte-Concerte in C-dur, B-dur und C-moll	3 –
Das Quintett für Pianoforte u. s. w. Op. 16	1 –
Die Trios Op. 1 und 11	4 –
Die Sonaten für Pianoforte und Violine Op. 12, 23, 24, 30 und 47	9 –
Die Sonaten für Pianoforte u. Violoncell Op. 5	2 –
Sonate für Pianoforte und Horn Op. 17	1 –
Die Pianoforte-Sonaten Op. 2, 7, 10, 13, 14, 22, 26, 27 und 28	15 –
Zusammen	50 Werke.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Friedrich Riegel, Praeses Organoedi in Ecclesia. Kirchliches Orgelspiel. Eine Auswahl von Orgelstücken vorzugsweise der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach den Kirchentonarten und in fortwährender Uebung von kürzeren und leichteren zu längeren und schwereren Sätzen gesammelt. 1 Heft. Dorische Tonart. Brünn, Wagner. 1862. 65 S. 4°.

Der im kirchlichen Tonsatz wohlerfahrene Professor Riegel, dessen Arbeit an Schoeberlein's grossem liturgischem Werk anerkannt ist, hat in vorliegender Sammlung etwas Werthvolles gebracht, was richtig angewandt dem kirchlichen Orgelspiel grosse Frucht bringen wird. Es sind 123 Tonsätze von 45 Meistern, darunter viele unseren Zeitgenossen unbekannte oder selten zugängliche. Der Inhalt ist, wie die Ueberschrift andeutet, zunächst zum Lehrbehufe ausgewählt, aber in dem höheren Sinne, dass das Beste, was die Schule giebt, etwas mehr als Schule sein soll, oder umgekehrt, dass nur Corres-

des und Gehaltvollen das richtige Psalm ist, womit die Jugend gedeihen kann — denn Alles was nur für die Schule ist, um nachher vergessen zu werden, ist auch für die Schule zu schlecht. Ein einsichtiger Freund des liturgischen und künstlerischen Bedürfnisses als thätiger Geistlicher bündig. Bessert sich darüber: »Unsere jungen Orgel-Aspiranten bringen mehr als ein Mensch tragen kann nach consolidirter Speise, nach Hülle und Fülle. Klarheit und Wahrheit, ist alles miteinander geworden ist wie früher, woran ein selbstgefälligeres Zeitalter sich zum Schein gesättigt hat. Manches, was einst classisch hiess, gilt nicht mehr dafür, man lernt nichts Rechtes, weil das Gelernte nicht das Rechte scheint — — Freilich ist der lähmende Schlummer an dem geraubten Schatz nicht zu finden bei den Zeitgenossen der Hugenotten, Afrikanerin und Meistersinger ... wie sollte das Gesicht solcher Zöglinge die heilige Zucht der lebendigen Tradition über sich ergehen lassen ...«

Mag auch dieses Wort des eifrigen Liebesvereins einiger lauten als es in der That berechtigt scheint, sicherlich wird noch manch Wasser am Meer hinrinnen, bevor unsere leitenden Behörden es den Kunstschulen zur Pflicht machen, statt der heut üblichen Langfingerei vielmehr diejenige Sang- und Orgelkunst zu lehren, welche der gemeinen Christenheit wahrhaftig Erbauung bringe. Danken wir also denjenigen, die mit Hoffnung säen und den Erfolg einem Anderen überlassen. Schon seit mehr als 40 Jahren hat Franz Commer in Berlin werthvolle Orgelsachen veröffentlicht, die noch nicht so bekannt sind wie sie verdienen. Ist ihre Tendenz auch mehr auf Historisches und Künstlerisches gerichtet, so eignen sich doch viele Stücke auch zu kirchlichem Vortrag. Auch das mehrfbändige Orgelspielbuch von Kocher, ausdrücklich für die Schule bestimmt, enthält werthvolle Sätze, die als Vor- und Nachspiel in der Kirche brauchbar und angerathen sind. — Das vorliegende Riegel'sche Heft nun hat den eigenthümlichen Vorzug, die künstlerische und liturgische Haltung in einer gewissen Einheit des Stiles*) zu verbinden, indem es einfach verständliche Stücke zur Erbauung der Gemeinde bringt, nicht zur Förderung oder Bewährung irgend einer Virtuosität, so zu dem, dass man etwas leisten, was klar ohne Flickwerk, aber mit innigem Vortrage das Bewusste zu Tage bringt. Keineswegs soll damit alles Spätere, was immer dem Bereich des classischen Contrapunkts liegt, von der Schule ausgeschlossen sein; nur das Grundlegende, ohne welches die spätere Kunst nicht zu ergründen, die liturgische Herstellung nicht so sicher ist, soll den Fähigen und Strebsamsten eröffnet werden.

Die Tonsetzer, ausser Seb. Bach und Riegel alle den ersten Jahrhunderten seit der Reformation angehörig, sind überwiegend Italiener aus der älteren Kirche, doch ist der andere Theil, die evangelischen Tonsetzer, durch ebenbürtige Tonsätze hinlänglich vertreten, um jenem Uebergewicht nicht zu geben. Dies zu erwägen ist nicht gleichgültig, weil eben hier, im Gebiete der schönen Kunst, die abendländischen Kirchen eine Näherung zu einander haben, die ein sonderbarer Schwärmer die einzige heut mögliche Union nannte. Wie viel auch Wahres hieran sein mag, gewiss ist, dass in der (kirchlichen) Kunst die vielspältige Christenheit sich besser einverstehe als irgendwo, ohne damit die Besonderheit der Völker und Bekenntnisse zu verwischen; vielmehr scheiden sich die Individualitäten mit wachsender Zeit haben bestimmter, aber je gründlicher durchgebildet die Sonderheit, desto fähiger ist sie, edle Werke zu erzeugen, die über den beschränkten Raum ihrer Heimath hinaus wachsen. Darum sind die frommen Meister von Rom und Wittenberg mit dauernden Kunstwerken geeigneter als irgend eine andere Kirche, und darum sind sie allein fähig nicht nur das Ganze zu begreifen, sondern auch den einzelnen Gegner zu verstehen, lieben und ehren.

Von lutherischen Tonsetzern sind in Riegel's Heft sechs würdig vertreten: Heinrich und Sebastian Bach, Eberlin, Hassler, Pachelbel, Mich. Prätorius, Froberger und Kerl, geborene Sachsen, mögen auch lieber gehören, doch ist es nicht so beglaubt wie bei den anderen. Leicht erkennt man bei Hassler und S. Bach die Lust am deutschen Kirchenlied; Arnim) ist die Weise »Vater unser im Himmelreich« zum fugirten Thema gewählt; sogar der katholische Orl. Lasso, dessen Motetten oft an deutsche Lieder anklingen, hat hier (S. 70) die erste Zeile »Was mein Gott will, das gescheh allzeit« zum Thema eines markigen Präludiums genommen. — Die Themen der übrigen scheinen meist frei gewählt, doch mögen manche aus altem *Cantus firmi* entlehnt sein.

Sehr erwünscht wäre, sowohl in diesem als in vielen anderen Fällen über Original und Quelle Nachweis zu erhalten; das gilt insbesondere von den sogenannten liegenden Sätzen, die eine vocale Anlage verrathen. Es ist nicht philologische Neugier allein, die solchen Nachweis wünscht; es bildet auch zum Lernen und Weiterdenken, die Legende mit der umgewandelten zu vergleichen. So ist z. B. von Palestrina und Anerio schwerlich etwas rein Instrumentales überliefert; wird dem Anfänger bereits ein Werk erhalten, so führt es den Stab zur Unterscheidung des Bezeugten und Gespielten.

Von den einzelnen Stücken genauer zu berichten, würde ohne weitläufige Beispiele wenig helfen; heben wir nur das Wichtigste hervor. Der ziemlich unbekannte Fasolo hat die grösste Zahl im Hefte, 23 Tonsätze; er verdient es wohl wegen der leichten, flüssigen und anmuthenden Factur, ungewöhnlich für seine Zeit (1640) ist die häufigere Einführung von Terzenläufen z. B. S. 87 8d. — Ihm zunächst steht Frescobaldi mit 14 Sätzen, von durchgängig strenger Arbeit und ernstem männlichen Tone; auch Halb-Instrumentales tritt hervor, namentlich in der chromatischen Fuge S. 37, die wie manchen Anderen z. B. von Muffat und Seb. Bach nicht mehr reines Dorisch, sondern modernes Moll zur Grundlage haben. (Von S. Bach hat wohl nur die berühmte Toccata, welche *modo dorio* überschrieben ist, das alte Tonart zur Grundlage, wenn sie auch oft darüber hinausgeht.) — Das freudig heroischen Grundzug, der Händel eigenthümlich ist, nehmen wir auch hier wahr, das schöne Präludium S. 59; von allen gegebenen Stücken des längste, scheint ursprünglich instrumental, nicht sowohl wegen unsingbarer Stellen, als wegen der rhythmischen Anlage. Der letzte Satz von Ivo de Vento könnte wohl einem Madrigal entlehnt sein, er ist sehr sangbar und anmuthig.

Für die zu erwartenden späteren Hefte würden wir den fleissigen Herausgeber dringend darum bitten, etwas mehr für die Bequemlichkeit des Lesers zu sorgen, erstlich durch alphabetische Register, zweitens durch vollständige Quellen-Angabe, drittens dadurch, dass dem an Händen und Füssen gebundenen Organisten das Umblättern selbst im Takt erspart werde. Die Ausstattung ist so trefflich, ja glänzend, dass auch so bescheidene Wünsche wohl ihre Statt finden mögen. Der Druck ist correct; ausser den am Schlusse angeführten *Errata* bemerkten wir noch S. 23 Z. T. 2, wo der Bass *E* statt *H* zu singen hat, ebenso das Sopran S. 33 Z. 3 T. 4 — und die unbequeme Stellung der Pausenzeichen S. 71 76.

F. Krüger.

*) Nur würden wir ungerne und ungenommen finden, wenn in etwaigen späteren Heften die Einheit der Tonart nicht ergirt würde. Ein halb Jahr lang verworfen werde dies — das ist eine harte Zumuthung für ein junges Gemüth.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

⁎ Frankfurt a. M. 10. Das vorletzte Concert des Museums brachte zu seiner Eröffnung die hier noch nicht gehörte Ouverture zu »Julius Cäsar« von R. Schumann. Der Anfang des Werkes zeigt den Componisten in seiner energischen Weise, welche man bei seinen Instrumentalwerken so häufig findet, bei seinen grösseren Gesangwerken nicht selten mit Bedauern vermisst. Jene Ouverture aber hat mir für mich etwas Einleitungsmässiges; ich wartete lange auf einen Gedanken, [illegible] der nicht kam; möglich, dass bei öfterem Hören der Eindruck anders wird; vermuthlich kann die Ouverture vielleicht als wirkliches Einleitungsstück, wenn das Trauerspiel darauf folgt, besser am Platze sein. Einige Mitglieder des Cäcilienvereins sangen vierstimmige gemischte Quartette: »Wanderers Nachtlied« von Hauptmann und »Im Sommer« von Schumann. Herr Hugo Heermann trug Mendelssohn's Violinconcert mit grosser Reinheit, Sicherheit und Nuancirung vor. An zwei weitere Quartette — von Mendelssohn — schloss sich das Adagio aus Spohr's neuntem Concerte, von Herrn Heermann mit besonderer Zartheit gespielt. Den zweiten Theil bildete Beethoven's achte Symphonie. — Auch der letzte Abend des Museums brachte noch einige für uns neue Nummern. Zunächst das Violoncell-Concert von Schumann. Der Componist hat hier offenbar die Idee, das Orchester aus seiner dienenden Stelle heraustreten zu lassen, es nicht dem Soloinstrumente unterzuordnen, ihm auch nicht gegenüber zu stellen, sondern es mit ihm zusammen zu verarbeiten; hieraus entsteht dann ein Orchesterstück mit obligatem Violoncello, eine Machgattung, mit welcher ich mich vorläufig nicht befreunden kann. Herr Grützmacher aus Dresden that sein Möglichstes, das Stück zur Geltung zu bringen. Wenn er mit der »Fantasie« eigener Composition grösseren Beifall erntete, so spricht dies allerdings noch nicht für den grösseren Werth derselben, aber eine unterhaltendere Behandlung des Instrumentes ist immerhin als nicht zu verkennender Vorzug. Die »Liebeslieder« Walzer für Pianoforte zu vier Händen und für vier Singstimmen von Brahms waren die weitere Novität. Es war eine eigenthümliche Aufgabe, eine Anzahl Gedichte vom verschiedensten Versmaasse in das Walzertakt, so frei er auch behandelt ist, hineinzuzwingen. Eine Brahms an sich schwere Aufgaben unserer Kunst Gegebene hat ist bisher doch bekannt. Hier muss aber doch die Frage erhoben werden, warum man sich überhaupt eine solche Aufgabe stellt. Brahms hatte in erster Linie das Bestreben, das Unwahrscheinliche, was Tanzweisen zu vermeiden. Dadurch sind einige Rhythmen, die nach dem Texte noch ganz anders hätten gestalten lassen, höchst gezwungen geworden. Allerdings klingt das auch Nichts weniger als nach Walzer; aber dann muss ich abermal fragen: warum es dann doch Walzer sein soll? Dann das Werk übrigens interessant und merkwürdig ist, gebe ich unbedingt zu und seine Vorführung war dankenswerth, gleich der aller Orchesternovitäten dieses Winters. Zum Beginn dieses letzten Museumsconcerts wurde Mendelssohn's Melusinen-Ouverture, zum Schlusse die gesammte Egmontmusik — Clärchen: Frl. Hausmann aus Karlsruhe — vorgetragen. (Schluss folgt.)

⁎ (Die Memoiren von Berlioz.) Ueber das Nachlasswerk des seltsamen französischen Musikers und Musikschriftstellers bringt die »Neue freie Presse« nachstehende kurze Mittheilung: »Die Memoiren des Berlioz sind zwar schon vor längerer Zeit erschienen, wir erfahren aber erst neuerdings ihre Würdigung. So beschäftigte sich erst jüngst die Independance belge mit den Confessionen dieses Mannes, der bei der ungewöhnlichsten Begabung, die ihm Niemand bestreiten wird, dennoch so manche seiner Gebensweise litt und zu Grunde ging. Mit weniger Selbstüberschätzung und bei einer ruhigeren Lebensanschauung würde er jedenfalls sicherer den Tendenzen, die er sein Lebtag nachjagte, Geltung verschafft haben. Weil er auf sein Ziel ohne Ruhe hin, mit Ernst und mit verbittertem Streben losging, schlug ihm sein Streben zu Grossem und Neuem fehl, und er musste sehen, wie fremde Hände von dem Acker, den er im Bewusstsein seiner Anstrengung gepflügt hatte, die Früchte ernteten. Eigentlich ist Berlioz, wenn man überhaupt den so unter Zukunftsmusikern erfundenen Wort »Zukunftsmusik«*) gelten lassen will, der verspottete Reformator für deren Richtung; als solcher aber sollte er den Kelch des Leidens bis zum Bodensatze leeren. Für die Manier, welche letztere, da er hervorgegangen, gepredigt und realisirt hatte, fand sich eine neue geschlossene Gruppe von Jüngern und Anhängern zusammen. Man glaubte nicht an den neuen Cultus und man glaubte nicht an seinen Propheten. Es erschöpfte sich in vereinzelten Anstrengungen, und die unerquicklichen Zänkereien, die er veranlasste, gingen spurlos an dem Publikum vorüber. Da kam endlich der Tag, und das, was man »Zukunftsmusik« nannte, nahm das Interesse und die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstliebhaber in Anspruch; hauptsächlich Parteien bildeten sich und traten für die Neuerungen ein, gewisse Ansichten und Auffassung des musikalischen Dramas gestaltete sich zum Ereignisse für ganz Europa, seltsame Formen und Lehrmeinungen wurden leidenschaftlich vertheidigt und angegriffen. Jetzt aber nannte man nicht seinen Namen. Er, der letzte und repräsentirte die Bewegung. Mehr als zwanzig Jahre blieb die Menge bei den neuen musikalischen Versuchen indifferent; zwanzig Jahre hatte Berlioz seine ganze Energie aufgebraucht und seine Nerven angestrengt und erschüttert, um seinen Ideen Geltung und Nachdruck zu verschaffen. Und als diese musikalische Revolution Boden gewonnen hatte, als man sich das lustige Kampfspiel der heiteren Tage erlebte, verschwand er; was den Plätze, der jetzt kam, dunkler mehr war geführt; an dem Tage, da er eine Schule gab, war er nicht mehr oberster Leiter der Schule; ein Anderer war gekommen, über den man sprach, den man pries und beschimpfte, den die Gegner und Anhänger anerkannten: armer Berlioz, dieser Hohn des Schicksals war zu hart und empfindlich. — Berlioz spricht an einer Stelle seiner »Memoiren« ein gewichtiges Wort über das [illegible] Handwerk, [illegible] weil die Kunst sich keinen gebührenden Boden für ihn hatte, mit Leib und Seele verfiel er auf: »Man gebe mir Feuilletons zu schreiben, Orchester zu leiten, Proben zu dirigiren, man lasse mich acht, ja zehn Stunden mit dem Taktirstocke in der Hand, ohne ein Gesangs-Instrument zu haben, Choristen ab[illegible], und ich soll den Takt geben, vorsingen und bei Zeiten tüchtig aushalten; bis ich Blut speie und der Krampf meinen Arm lähmt; man lasse mich wie einen Commissionär Notenpulte, Contrabässe und Harfen tragen, und ich soll wie ein Zimmermann Latten aufsetzen, man setze mich ferner in schlechte hohe Nachtstunden zum Corrigiren der Kupferstecher und Copisten: das Alles gehört zu meinem musikalischen Leben; doch ich werde es ertragen, ohne mich zu beklagen und ohne es selbst zu bemerken, wie ja auch der Jäger Kälte, Hitze, Hunger, Durst, Sonnenbrand, Regengüsse, Staub, Koth und tausend andere Unannehmlichkeiten und Beschwerden erträgt. Aber um alle Ewigkeit Feuilletons schreiben, um zu leben nichts über nichts zu schreiben! Lauwarmes Lob für unerträgliche Langweile zu spenden! Heute von einem grossen Meister und morgen von einem Dummkopfe mit dem nämlichen Ernste und in derselben Sprache zu sprechen! Seine Zeit, seinen Verstand, seinen Muth, seine Geduld an diese Arbeit gewenden, ohne die Genugthuung zu haben, Musikbücher abzustellen, Vorurtheile zu beheben, die öffentliche Meinung aufzuklären, den Geschmack des Publikums zu läutern, Menschen und Dinge an ihren richtigen rangmässigen Platz zu stellen! Oh, das ist eben das Uebermaass der Demüthigung. Besser noch wäre es, Finanzminister einer verlotterten Staaten zu sein. — In einigen Briefen, die Berlioz in seinen letzten Lebensjahren schrieb, zeigt sich die ganze Ermüdung und Niedergeschlagenheit dieser armen, gequälten Seele. So schreibt er unter Anderem an eine Frau: »Ich lese wieder und wieder Shakespeare, Virgil, Homer, Paul und Virginie und Reiseberichte. Ich langweile mich. Ich bin schrecklich an einer Nervenkrankheit, die mich seit acht Jahren in Beschlag genommen, und gegen die alle Aerzte ihr Latein verloren haben. Abends, wenn das Pyramidon und die Leiden des Herzens und Geistes zu stark sind, nehme ich drei Laudanum-Tropfen und schlafe mit gut Glück ein. Wenn ich weniger krank bin und wenn ich mich die Gesellschaft einiger Freunde ersehne, gehe ich in die Nachbarschaft zur Familie des Herrn Damcke, eines deutschen Componisten von seltenem Verdienst, eines tüchtigen Professors, dessen Frau ein Engel an Güte mit einem Goldherzen ist. Man richtet sich nach meinem Humor, schweigt oder plaudert oder rollt mich Kissen ins Coupé, und dem ich den ganzen Abend ausgestreckt ruhe, ohne auch nur ein Wort zu sprechen und mich mit meinen trüben Gedanken beschäftigend. Das ist Alles, Madame. Ich schreibe nichts mehr, ich componire nichts. Der musikalische Weg in Paris und auch anderswo, Kunst und Weise, wie ich hier gepflegt, die Künstler prostituirt, das Meisterwerke gehört werden, erregt meinen Ekel oder versetzt mich in Wuth. Das würde eben beweisen, dass ich noch nicht völlig todt bin.«

---

*) Das Wort ist nicht in einer Zukunftsmusiker-Clique von den Zukünftlern erfunden. Schon Wagner hat sich in einem Briefe an Berlioz bei Gelegenheit seines Pariser Tannhäuser-Aufführung dagegen verwahrt und die Erfindung des Wortes »Zukunftsmusik« dem richtigen Vater zugesprochen, nämlich dem verstorbenen Professor Bischoff in Cöln, dem Herausgeber der früheren Niederrheinischen Musikzeitung. Bischoff war aber kein unbedingter Zukünftler, sondern, wie man sich wohl noch erinnert, ein Hauptvertreter der Classischen [alte Cölner Schule mit eingeschlossen]. D. Red.

ANZEIGER.

[78] Bei A. Marcus in Bonn erschien und ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben

Die
Musikalischen Schätze
der
Königlichen und Universitäts-Bibliothek
zu
Königsberg in Pr.
aus dem Nachlasse Friedr. Aug. Gotthold's
Nebst Mittheilungen
aus dessen musikalischen Tagebüchern.

Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst
von
Jos. Müller.
Erste Lieferung.
Preis 2 Thlr.
(In Subscription 1 Thlr. 10 Ngr.)

---

[79] Eine **Violine**, ächter Guarneris aus einem **Nachlass**, ist preiswürdig zu verkaufen.
Näheres bei Herrn **von Hagen**, Magdeburg, Johannis-Kirchhof 2.

---

[80] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

W. A. MOZART.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Andante aus der Serenade in C moll für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Allegretto und **Menuett** aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 1 in F dur und Nr. 2 in B dur für Pianoforte übertragen von Charles Delioux. 12½ Ngr.

Drei Divertissements für zwei Violinen, Viola, Bass u. zwei Hörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1 in D. Nr. 2 in F. Nr. 3 in B. à 1 Thlr.

Fuge für das Pianoforte. Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von Dr. Ad. Tismann. 12½ Ngr.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Für Orchester instrumentirt von François Pascal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.)
Partitur 17½ Ngr.
Stimmen complet 25 Ngr.
Jede Stimme einzeln 1½ Ngr.

Op. 111. **Maurerische Trauermusik** für Orchester. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 12½ Ngr.

Serenade in Es dur für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 Thlr.

---

[81] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 108.
(Nr. 27 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 25 Ngr. Stimmen 2 Thlr. Für Pianoforte à 4 ms. 12½ Ngr.
Für Pianoforte à 2 ms. 10 Ngr.

---

[82] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 15 Ngr.
- Nr. 1. Ausang. »Blas, Trompeter, blas das Lied«.
- » 2. Vom langen Jörg. »Der lange Jörg stand hinter vorn«.
- » 3. Lustiges Reiterleben. »Hoiloh, hei! welch lustig Reiterleben«.
- » 4. Der Trompeter bei Mühlberg. »Bei Mühlberg hatten wir harten Strauss«.
- » 5. Das gelbe Band. »Am Christinchabend sang mein jung[illegible]«.

Op. 14. **Tannhäuser**: »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.)

Heft I. Partitur 15 Ngr.
- Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein«, von A. Becker.
- » 2. Im Sonnenschein. »Sonnenschein, Sonnenschein fällt mir ins Herz hinein«, von A. Becker.
- » 3. Sonntagslied. »Sonntag ist's, und ihr hört kaum Glocken ferne läuten«, von A. Becker.
- » 4. Liebeslied. »Ach Gott, wie hat es sich gewendt!«, von A. Becker.
- » 5. Lockung. »Ich hört' ein Vöglein singen«.
- » 6. Der Gärtner. »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike.
- » 7. Die Rheinnixe. »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker.
- » 8. Abends am Strande. »Das Mondlicht glitzert die Wogen«.

Heft II. Partitur 20 Ngr.
- Nr. 9. »Ei wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben.
- » 10. Mägdlein am Brunnen. »Mägdlein am Brunnen stehn«, von A. Becker.
- » 11. Nixenlied. »Ihr Wasserlilien im Walde«, von A. Becker.
- » 12. Rosenblüten-Sprüchlein. »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike.
- » 13. Am See. »Es klingt ich in den Bergen hin«, von A. Becker.
- » 14. Nachts im Walde. »Da ging ich aus den Nachts im Wald«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.
- Nr. 1. Am Saal. »Rausche, rausche, froher Bach«, von Fr. Oser.
- » 2. Jägerlied. »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike.
- » 3. Wiegenlied. »Geduld, du kleine Knospe«, v. A. v. Platen.
- » 4. Als ich wegging. »Du brachtest mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth.
- » 5. Romanze. »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 25 Ngr.
- Nr. 1. Waldfräulein. »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz.
- » 2. »Wenn Etwas leis in dir spricht«, von H. Lingg.
- » 3. Im Frühling. »Ein Schneeschauer weht durch die Lande«, Ungenannter Dichter.
- » 4. »Ich weiss einen Lieblichen Brunnen«, von Fr. Rückert.
- » 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert.
- » 6. »Gieb dem Kuss mir«, von Fr. Rückert.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
- Nr. 1. »Ihr, was der Himmel hat geknüpft«.
- » 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn.«

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Wirth in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.



Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 18. Mai 1870. | Nr. 20. | V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Ein dem genannten Tanzchore in Herakles ähnliches Stück findet man auch in der Semele. Es ist dies der sublime Chor »Nun schwellt der ewig junge Gott der Lieb' in noch der trunknen Brust«, nach der Ueberschrift »alla Hornpipe«, also in einem fröhlichen Tanzrhythmus vorzutragen und so phantasiereich gehalten, dass man den Tanz griechischer Liebesgötter auf einer griechischen Scene zu erleben glaubt. Man würde es als solches Erlebniss wohl nicht glauben, wenn es dieser Musik Sang und Tanz im Theater stattfände.

Der zweite Act des Herakles verläuft auf derselben griechisch einfachen Scene in zwei verschiedenen Gemächern. Es ist absolut nichts darin, was undramatisch wäre, und Manches ist sogar durchaus theatralisch. Dejanira kommt in der zweiten Scene zu der gefangenen, ihr Unglück so tief im Tode empfindenden Jole, und es gelingt dieser nicht, ihren eifersüchtigen Argwohn zu verscheuchen; auf alle herzlich dringenden Worte erwidert sie schliesslich nur: »Es ist nur zu wahr, dass er falsch ist«. Diese im Weggehen gesprochenen Worte vernimmt der eintretende Lichas, und schnell antwortet er als Einleitung zu einer neuen Scene:

Lichas. Wie, mein Gebieter?
Dejanira. Ein Verräther, Lichas,
Am Bund der Eh' und Lieb' und Dejanira.
Lichas. Falsch der Alkide? Unmöglich ist's!
(Arie) So wie ein Stern, der niederfährt,
Doch strahlend seine Bahn durchzieht,
So glänzend strahlt wie reines Gold
Des Helden Treue unversehrt.
Die Brust, die edler Muth beseelt,
Ist auch die Treue auserwählt.
Dejan. Du suchst umsonst zu leugnen seine Schmach!
(Ab.)
Lichas. Dies ist dein Werk, verruchte Eifersucht!
Chor.
Eifersucht, o Höllenfluch,
Folter der gequälten Brust u. s. w.

Das ist eine vollständige Theaterscene mit allen Eigenheiten der Bühne. Auch das Folgende geht so weiter. Hyllus tritt ein zu Jole und gesteht ihr seine Liebe; sie weist ihn sanft ab. Diese Scene gehört poetisch zu dem Schönsten des ganzen Werkes. Ihren Abschluss findet sie ebenfalls in einem Chore »Holder Gott des Liebesglücks«. Diese Chöre sind es nun, die uns sofort wieder an die Sinnesart erinnern, welcher das Ganze angehört und die erotische Einheit unterstellen, und es zugleich in deren Geist und Kern der griechischen Kunst, deren Spiegelbild wir hier schauen, gewahrt ist.

Die erste Scene nach der Verwandlung zeigt uns Herakles und Dejanira. Er giebt Versicherungen seiner Treue, geht aber, als diese nicht geglaubt werden, weiterem Gezänk aus dem Wege und schreitet zum Tempel, um für seinen Sieg das Opfer zu bringen. Dejanira, sich verlassen wähnend, übergiebt Lichas das reiche Nessuskleid, um es seinem Herrn zu überbringen als ein Pfand verschmähter Liebe. Freudig geberdet sie sich. Jetzt naht Jole, der sie den gefassten Argwohn abbittet, wodurch der Act in Liebe und Eintracht schliesst und auch so in dem Schlusschore ausklingt. Der ganze Act ist in seiner durchsichtig griechischen, psychologisch und dramatisch verlaufenden Anlage ein Meisterwerk. Ihre Färbung und Ausdeutung erhalten die Scenen durch die sie abschliessenden Chöre, ganz wie im Griechischen; hierdurch wird die Handlung in den ätherischen Aether erhoben. So war es auch im Griechischen; nun wissen wir nicht genau, wie die Alten es bewerkstelligten, um auf einer wirklichen Bühne diese wesentlich allgemeinen, ihrer Natur nach wenig bühnengemässen Chöre wirksam darzustellen; wir wissen dies trotz der vielfachen Nachrichten über das griechische Theater namentlich deshalb nicht, weil uns ein wesentlicher Theil ihres Kunstmittels, die Musik, unbekannt ist. Aber soviel wissen wir aus Allem dennoch, dass jene griechischen Tragödien-Aufführungen nicht Dramen im Sinne des heutigen Theaters, sondern ganz und gar mehr Darstellungen der dramatisch-musikalischen Dichtung, als einer in realistischer Treue vorgeführten Handlung gewesen sind, und dass den Griechen zu einer plastisch anschaulichen Darstellung der Chöre gewisse feststehende, durch lange festliche Gebräuche geheiligte Chormassen-Gruppirungen, -Aufzüge und -Tänze ganz wesentlich zu gute kamen, von denen unser Theater auch nicht die Spur erhalten hat. Ja noch mehr — aus jenen stereotypen chorischen Bewegungen sind die Tragödien- und Hymnen-Chöre geradezu herausgewachsen. Dies muss gesagt werden, um uns vor der Traumwelt zu bewahren zu werden, was den Griechen möglich gewesen,

auch uns möglich nun und so könnten deshalb Chöre wie »Erbut den Tag mit Freudenglanz« — »Eifersucht, o Höllenfurie« — »Nun schwillt der ewig junge Gott« und alle übrigen wirklich eine bühnen-dramatische Gestalt annehmen. Wäre es in künstlerischem Sinne möglich, wie würden wir nicht dagegen sträuben, denn die Wirkung dieser Chöre würde dadurch erhöht werden, aber es ist so kunstwidrig, dass ihre Wirkung nicht erhöht, sondern im Keim vernichtet würden und in den »darüberstehenden Wolken untergehen muss«.

Auch der dritte Akt setzt die bühnenmässige Haltung der beiden ersten fort. Lichas bringt Kunde von dem durch das Festgewand angerichteten Unglücke, ganz wie auf der Scene, und ein herrliches Chorsoll setzt den Vorgang ab. Sodann erblicken wir im Zeustempel den Helden in seinem Jammer, wie ihm der Sohn bewacht, gestützt und schliesslich weggetragen. Darauf im Palast Dejanira in gleicher Qual in einer ergreifenden Scene, die durch das Umsetzen des Iole noch dramatisch zu hoher Wesenheit gelangt ist. Die erregte Scene schliesst versöhnend durch den Eintritt des Priesters, sowie der übrigen handelnden Personen, die verkünden, wie ein Adler den Sohn des Zeus aus dem Scheiterhaufen zu den Göttern emporführt und der heilige Orakel das Schicksal des Sohnes bestimmt habe. Diese letzte ziemlich ausführliche Scene bietet nichts dar, wodurch sie sich von hunderten der Opern-Schlussscenen irgendwie unterscheidet. Das Werk bleibt sich also in seiner bühnen-dramatischen Anlage bis zu Ende gleich. Es ist noch bühnenmässiger gehalten, als Semele, obwohl dieser ein Operntext zu Grunde liegt. Ohne Zweifel ist es dasjenige oratorische Werk, welches den Anforderungen der Bühne am meisten entspricht und auch in dieser Hinsicht mit grösserem Geschick verfasst ist, als mein Operntexte. Sollte man es danach nicht auf die Bühne bringen?

Schon Manacher ist auf diesen Gedanken verfallen und es würde kaum eine Schwierigkeit nicht feste, sondern die aus dem Wege gehen, wenn man einen solchen Gedanken einfach abweisen wollte. Zur Beurtheilung desselben ist freilich oben schon genügendes Material an die Hand gegeben, was hier zu wiederholen unnöthig wäre. Wir setzen nur Einiges hinzu. Wenn ein Oratorientext ebenso dramatisch gehalten ist, so hat dies für den Hörer den Gewinn anschaulicher Klarheit, weil ihm der Vorgang nach dem, was er von der Bühne her gewohnt ist, sehr leicht verständlich wird. Eine solche Anlage hat aber ihre genau zu bemessende Grenze, welche sie nicht überschreiten darf, und diese Grenze ist da, wo das einfache Recitativ aufhört und die musikalische Scene beginnt. Wenn nach dieser musikalische Scene, welche sich aus begleiteten Recitativen, Arien, mehrstimmigen Sologesängen und Chören aufbaut, auch bühnendramatisch gehalten, so würde das Oratorium zu einer Oper herabsinken. Dies ist auch bei den weitaus meisten Oratorien der Gegenwart wirklich der Fall und als Bestätigung wie als Fortleitung eines solchen Zustandes ist der verwegene Versuch anzusehen, das Oratorium überhaupt, auch das ältere und echte jetzt auf die Bühne zu bringen. Bei einem wirklichen Oratorium ist die musikalische Scene nie bühnendramatisch, aber alles, was an wirksamen Momenten von der Bühne her zu verwerthen war, haben geschickte Dichter und Tonsetzer sich selten entgehen lassen. Das überaus lebhafte Zankduett zwischen Samson und Delila (»Traulose du« — unseliges Weib) bringt plötzlich ein wie im sonstigen Amorosoduettanden und dies wirkt bei richtigem Vortrage im Concertsaal besser, als es auf der Bühne der Fall sein kann, wo der äusserliche Vorgang immer etwas Störendes mit sich führt, auch überdies bleibt das Stück im Oratorium. Denn auf der Bühne müsste eine zu dramatische Musik nothwendig zur Bäuerei führen. Insofern ist das erwähnte Duett also wieder nicht nach der Bühne gemacht und es gilt für dasselbe: Was oratorisch componirt ist, wird durch Uebertragung in die Form der Oper entstellt und erniedrigt, dem Oratorium gegenüber ist die Oper schon das Geringere.

Das Eine, was wir aus obigen Bemerkungen hinzufügen wollten, ist dieses: Die Form des Textes für ein oratorisches Werk wird nach der Zweckmässigkeit gewählt, aber keineswegs ist dadurch die Form der Aufführung bedingt; diese hängt lediglich ab von der musikalischen Composition, also von demjenigen, wodurch das Werk zu einem Kunstwerke wird. Wenn der Text erzählend ist, so entsteht daraus kein musikalisches Epos, und ist er dramatisch, so entsteht kein Bühnendrama; ist es der Bibel entnommen, so entsteht damit keine Kirchenmusik, und ist es ein Dialog neben dramatischen, epischen und lyrischen Partien eine Vereinigung verschiedener Dichtungsarten, so wird daraus musikalisch keineswegs eine neue Gattung von gleich hoher Machtung, sondern lediglich ein so steht Händels Werk, wie bei irgend einem der übrigen Texte: Samson, Aegyptien, Messias, Alexanderfest, Herakles, Susanna, Frohsinn und Schwermuth — ihre Texte umfassen fast das ganze mannigfaltige Gebiet der Dichtungsarten, und ihre Musik ist dennoch so unbedingt oratorischen Stiles, dass die genannten Werke nicht weiter von einander zu unterscheiden sind als durch die Mittel, welche der Componist zu einer charakteristischen Darstellung der verschiedenen Gegenstände gewählt hat. Nicht der Text bringt bei dem wahren Oratorium die Verschiedenheit hervor, sondern der Gegenstand. Und mit Recht, denn letzterer ist der Inhalt und Endzweck der Darstellung, der Text dagegen ist nur ein Mittel zum Zweck.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In der vorigen Nummer S. 110 Sp. 1 Z. 60 statt »in seinem Glanze« lies »in seinem Glanze«.

Zur Musikpraxis und -Theorie des 16. Jahrhunderts

(G. von Tucher.)

4.

Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke.

(Fortsetzung und Schluss.)

Darum haben die Alten Melodie und Harmonie, ohne welche beide Momente eine vollständige Musik nicht denkbar ist, mit einander dergestalt verbunden, dass keines derselben vor dem andern sich geltend macht, indem auch der Lehre ihrer Theoretiker die Harmonie nichts anderes ist als eine wohlklingende gleichzeitige Erklingen verschiedener Modulationen, wodurch, wenn man die verhältnissmässig wenig vorkommenden Stellen note contra notam (die mit dem Namen uneigentliche Harmonie bezeichnet werden), in welchen auch die hie und wieder in mehr declamatorischer Form behandelten Tonsätzen besonders in Messen grosser Meister gehören, eine rhythmische Gliederung im oben angedeuteten Sinn ebenso unmöglich gemacht wird, als zum Schaden der Musik von Accorden. In dieser Verbindung liegt aber der Ausdruck der Eingang der blos subjectiven Empfindungen des Einzelnen sowohl als aller Gemeindeglieder, in deren Untersetzung unter dazu einem die Grossthaten Gottes (*Magnalia Dei*) verherrlichenden Gedanken.

Das rhythmisch melodische Element der Musik ist das Heraustreten des Innerlichen zu einem sinnlich wahrnehmbaren Aeusseren, die Stimmung des im Gottesdienst versammelten Individuen ein Zurückziehen aus dem weltlichen Alltagsleben in das eigene Innere des Herzens, ein Sammeln aller Strahlen des Denkens und Fühlens auf den einen Punkt, den Quell alles Lebens, und wo sich das Individuum äussert in Gebet und Gesang, geschieht es nicht ausserhalb dieser Gemeinschaft und nicht für andere, sondern in der Richtung auf Gott allein, weshalb sich auch die Gemeinde in grosse bauliche Räume von der Aussenwelt abschliesst und selbst das natürliche weltliche Licht durch farbige Darstellungen der Fenstergemälde, welche den Blick auf Göttliches Leben wenden sollen, gebrochen wird.

Allerdings ist der Kirchengesang auch ein Heraustreten des Innern zu der sinnlich wahrnehmbaren Aeusserlichkeit, aber indem er so schreitet, zieht er sich zugleich wieder in sich zurück, indem er mit den successiv eintretenden, ihren selbständigen Weg einschlagenden Stimmen die rhythmische Gestaltung, das Beharren in der Aeusserlichkeit, welche eine Vereinigung der Gebundenen zu einem organischen Ganzen fordert, abarbeitet. Der Kirchengesang bedarf solcher rhythmischen Gliederung wie die weltliche Musik nicht, er findet seinen Abschluss äusserlich in der Erschöpfung des Textes, seine innerliche Einheit in der vom Ganzen getragenen Empfindung.

Die alte Kirchenmusik jener Periode ist hauptsächlich, so viel wir unterschiedlich Gesang, denn wenn sich auch Zeugnisse vorfinden, dass Instrumente in der Kirche mit verwendet worden, sehr häufig namentlich die Orgel, so waren diese nur dazu bestimmt, im gleichen Gange mit den Singstimmen diese zu verstärken, nahmen deshalb, so viel wir wissen, niemals eine selbständige Stellung ein. Es ist kein neuer Gedanke, doch mag hier daran erinnert werden, dass wie die durch Berühren eines Körpers erzeugte Luftschwingung und der durch veranlasste gewordene Ton das Darlegen des innern Maasses des Körpers ist, so der Gesang aus Menschenbrust auch die Manifestirung des in ihr wohnenden Gott verwandten geistigen Lebens, daher die menschliche Kehle das einzig wahre Instrument zur Kundgabe des Gott zugewandten Gemüths. Die Kirche hat es nicht verstanden, was ihrem eigenen Geist und Wesen entsprechend sei, als sie die Saiten-, Holz- und Blechinstrumente zu selbständigen, wenn auch den Gesang begleitender Ausführung von Tonformen zuliess, denn durch diese sind die Sinne verwandten, prägnant sich hervordrängenden Rhythmen und Figuren, Gestaltungen des weltlichen Sinnes eingekehrt, und es ist interessant, Werke der besten Meister der Mittelperiode, wie Caldara, Durante, A. ... je nachdem sie mit Orchesterbegleitung oder für Singstimmen allein gesetzt wurden, mit einander zu vergleichen, wie letztere noch von dem grossartig ernsten kirchlichen Charakter durchweht sind, erstere aber weltlicher Verflachung sich zuneigen.

Mit Bewunderung sind wir gezwungen die Tiefe des Geistes der alten Tonmeister und Lehrer in Aufstellung der Gesetze zu verehren, mittelst deren jenes flüchtige, bewegliche Element des Tones in feste Gestaltungen, als Wiederklänge der verschiedenen Zustände des geistigen Lebens gebracht wird — ein Geisteswerk, welches die spätere Zeit kaum verstanden, viel weniger auf dem von gewonnenen Boden der rhythmisch melodischen Musik zu reproduciren im Stande gewesen ist. Wir meinen die Vorschriften zur Begründung und Bewahrung der Charakteristik der alten Tonarten, welche die moderne Musik mit der verweichlichten Härten und Unebenheiten willen in weichlicher Accommodation an das, was dem Gehörsinne schmeichelt, zu solcher Verflachung abgeschliffen hat. Damit verbindet sich aber eine weitere Betrachtung, welche wohl dazu dienen kann, zu besserem Verständniss des wahren Wesens der alten Musik zu leiten, wenigstens derselben eingehenderes Interesse zuzuwenden. Man hat in den selbständigen Stimmenführungen der Tonkunst Joh. Seb. Bach's eine Vermittlung der Freiheit durch die Nothwendigkeit erkannt. Dieses Moment tritt noch in viel prägnanterer Weise in den Tonwerken jener früheren Periode hervor, so dass Bach in dieser Beziehung auf der Grenze zwischen alter und neuer Musik stehend erscheint. Indem nun die alte Musik durch ihre strengen Vorschriften über Stimmenlagen und Imitation, Anfang, Cadenzen und Schlüsse nach aussen hin streng abgeschlossene Grenzen gezogen hat, gewährt sie dagegen innerhalb dieser unter der Herrschaft von nur sehr wenigen Gesetzen (die strenge Imitation ... zählt deren gar nur acht auf) einen weit grösseren Freiheit in der Stimmführung, als die einen ganzen Berg von Vorschriften aufthürmende moderne Tonlehre gestattet, da hier das ganze unabsehbare Bereich der Accordenlehre ausgeschlossen ist und selbst der Takt sehr wenige, der Rhythmus aber so viel als gar keine der späteren Zeit angehörige Fesseln anlegt. Woraus sich denn nicht zu verkennen des Abbild des christlichen Glaubenslebens im Allgemeinen gestaltet, nämlich das Wirksamwerden der göttlichen Vernunft, welche uns durch ihr Gesetz frei macht, indem es uns bindet, und gleichsam in sich hineinzieht und wegnimmt, was der Neigung unseres Willens mit dem göttlichen entgegensteht, welchem Abbilde die reflexionslose Gemüthsfreiheit des schaffenden Tonkünstlers jener Periode noch eine besondere Bedeutung zur Abspiegelung des Geistes und Wesens des christlich kirchlichen Lebens verliehen hat. Wie die durch Sonnenwärme und Feuchtigkeit emporgetriebenen Säfte der Pflanze deren Entwicklung schaffen bis zu der dem Lichte zugewandten und öffnenden Blüthe — wie Blutcirculation und spontane Bewegung der Organe des menschlichen Lebens nach empfangener Nahrung dasselbe in ununterbrochenem Wachsthum der Vollkommenheit zuführen und durch ebenso stetige Regeneration erhalten, dass es werde und sei der Träger der Ebenbildlichkeit Gottes — so ist in dem Wogen und Weben der unabhängig neben einander laufenden, doch aber gebundenen Stimmen das Sehnen und Flehen, das Ringen, Streben und Jauchzen der aus Gott stammenden, durch sein Wort geläuterten, im Glauben in ihm sich wieder gefundenen Seele, doch umwoben von der leidenschaftslosen Ruhe des Gottesfriedens dargelegt. Als aber die Zeit hereinbrach, da der Glaube nicht mehr der vollgültige Ausdruck alles Geisteslebens war, verlor sich zuerst (in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts) dieser Geistesmode und so blieb nur die geregelte Unruhe in der Stimmenführung, die dann den aus entgegenden, Banden entbehrend, das Band der rhythmischen Gestaltung im Heraustreten der Melodie mit der von ihr unterschiedenen Harmonie ergriff. Der Kirchengesang verlor seine objective Haltung, der noch nicht zu dem vollendeten Ausdruck des Geistes in der Wissenschaft hindurchgedrungene Subjectivismus setzte sich wie auf dem Gebiet des weltlichen Lebens mit allen seinen Irrthümern, Einseitigkeiten und zufällig beruhigten Anschauungen, so auch im Glaubensleben, daher formell und weltlich gewordener Kirchengesang auf die angedeutete Weise an die Stelle des göttlichen Lebens der früheren Periode, derselbe wurde, je mehr dieser Gegensatz hervortrat, seines wahren geistigen Lebens beraubt.

Dass das Fallen der Schranken der alten Musik Thür und Bahn geöffnet hat der grossen und wirklich erhabenen Kunst der späteren und neueren Zeit, soll damit nicht im geringsten widersprochen, noch auch deren Werth nach dem Maassstabe der alten Kunst bemessen werden wollen. Man belasse vielmehr einer jeden Kunst in dem ihr entsprechenden sich selbst geschaffenen Kreis. Wie dies ... Musik keinen Ausdruck ... hatte für weltliche Musik, so ist auch die neue Zeit unfähig zum Schaffen echter Kirchenmusik, was sie auf diesem Gebiete her-

anchringt, ist nur Nachahmung der alten Kunst ohne aber deren tiefe ergreifende Innerlichkeit zu erringen, oder sentimentale Gefühlsspielerei, die eben so weit von echter christlicher Kunst entfernt ist, als äusserlich formale Frommthuerei oder subjective Gefühligkeit von gesundem Christenthum. Man hüte sich aber vor einer Selbstüberschätzung, die eben gerade die Eigenthümlichkeit und Kennzeichen des Subjectivismus ist, jene Monumentalwerke einem grossen freilich nicht dem geistlichen Leben angehörigen Geistes gering zu schätzen und als ein vergleichsweise Untergeordnetes, als erste Anfänge einer erst in der Neuzeit zu ihrer wahren Entwicklung gelangten Tonkunst zu betrachten. Wer bei solcher Anschauung beharrt, hat freilich noch keine Ahnung von der Erhabenheit und Grösse der alten Kunst, geht sich wohl auch lieber den leidenschaftlich gereizten, bedachtsam und darum launenhaft schwankenden Gefühlen hin, für welche allerdings die neue Musik reichlich Nahrung bietet, als den Aeusserungen eines berufenen, im Gottesbewusstsein ruhenden und dadurch veredelten Gemüthslebens.

Nach diesen Ausführungen wird sich so ziemlich von selbst ergeben, was zur Beantwortung der an die Spitze dieses Artikels gestellten Frage dient.

Den vollen ungetheilten Genuss eines Meisterwerks alter kirchlicher Tonkunst wird man wohl meistens in einer katholischen Kirche und als Glied derselben haben oder sofern man im Stande ist sich ihm mit einem gewissen Grad in deren Geist zu versenken, wohl auch in einer protestantischen Kirche, bei einer musikalischen Liturgie. Verständniss und Empfänglichkeit vorausgesetzt, verbunden mit der oben erwähnten, für unsere Zeit nothwendigen Bildung, ausserdem aber in einer Umgebung und unter Umständen, welche sie Vereinten zu die geistige Tiefe der Tonschöpfung zu lassen.*) Man hat hie und da nicht ohne Glück eigene Vocal-Concerte veranstaltet, bei welchen aber, wie in öffentlichen Oratorienvereinen und Singakademien, wenn man sich nicht auf eigentliche Oratorien beschränkt, sondern Werke der hier besprochenen contrapunktischen Kunst aufführen will, das Missliche nicht zu vermeiden ist, das Publikum, welches strenger Kunst nicht lange zu ertragen im Stande ist, durch zusammengesetzten Verfahren moderner Tonwerke zu ermüden oder den Eindruck grosser Erhabenheit durch schwächliche Nachschöpfungen zu verwischen. Dasselbe findet mehr oder weniger auch in Privat-Singvereinen statt, obwohl da leichter auszuhelfen ist. Unter allen Umständen ist aber bei öffentlichen Productionen wie in Privatkreisen ein angemessener Vorrath von Händel und Seb. Bach zunächst durch die Werke der Mittelperiode und die Italiener, einzuordnen, um die Ohren fallenden Tonsätze der Meister des 16. Jahrhunderts sehr zu empfehlen, um allmälig in das Verständniss der grösseren Werke einzuleiten und damit einen ausserdem sich leicht dagegen geltend machenden Widerwillen zu vermeiden, der schwer wieder zu überwinden wäre.

Was die Aufführung der alten Musikwerke selbst betrifft, sie möge in der Kirche oder im Concertsaal, öffentlich oder in Privatkreisen erfolgen, so dann man es nicht anders als einen auf Mangel des Verständnisses beruhenden Missgriff beurtheilen, wenn Manche die Langeweile, die sie bei diesen Werken empfinden, aber nicht eingestehen mögen, vertreiben wollen durch ein verwöhntes Piquantermachen vermittelst übereilter Tempi oder Wechsels des Zeitmasses oder Steigerung dyna-

*) Also nicht wie Referent vor einigen Jahren bei einem Musikfest zwei Tonsätze von Palestrina und Vittoria aufführen sah, welchen die Ouverture aus Mozart's „Zauberflöte“ voranging und die „Stimmen“ aus derselben Oper nachfolgten. Niemand wird den hohen Kunstwerth von Ouverture und Arie leugnen wollen, doch aber die nicht zu rechtfertigende Gedankenlosigkeit solchen Arrangements nicht verkennen.

mischer Vortragsmittel — alles dieses muss als der neuen subjectiven Kunst angehörige fremde, daher störende Zuthat bezeichnet werden und könnte äussersten Falls nur mit grosser Mässigung, vieler Vorsicht und feinem Sinn angewendet, worüber sich natürlich keine Vorschriften geben lassen, zugelassen werden. Viele der trefflichsten Tonmeister besonders Palestrina, sehr häufig, haben die verschiedene Empfindungen der verrufenden Textesworten, in der Messa z. B. dem descendit de coelis — crucifixus — ascendit — Sanctus — Benedictus — Osanna, durch entsprechende Modulation, geänderte Anordnung der Stimmen oder durch Aenderung der Metrum Ausdruck gegeben. Dies berechtigt aber nicht andere hierin gemeinten durch eigenwillige Vortragsänderungen aus dem heiligen Gesang — man verzeihe das Wort — eine bunterbochene Comödie zu machen. Referent hat seiner Zeit die päpstlichen Sänger in Rom unter den trefflichen seligen Ketern Ludwig singen hören, die sich hie und wieder und immer nur in der erst bezeichneten Weise Aenderungen im Tempo und Vortrag erlaubte. Referent trägt noch nach langen Jahren den gewonnenen Eindruck lebendig in den Ohren, kann sich aber doch nicht entschliessen, die unerhörterweise in der Charwoche hervortretende hysterische Virtuosität und der den Schnörkel und Zuthaten zu Allegri's Miserere angetragen wurden zu billigen, wenn solche gleich nützlich sein mögen, um den Geist der alten Kunst nicht angewohnten Publikum aus allen Nationen aufmerksam machen.

Wer aber mit reinem Verständniss und Hingabe des Gemüths den Klängen eines der grossen Meisterwerke jener Periode in entsprechender Aufführung gelauscht hat, kann sich unmöglich des lange in ihm fortwirkenden Eindrucks erwehren, dass er Töne aus einer andern Welt vernommen habe, ein Genuss ist ihm zu Theil geworden, der mit dessen aus einer andern Kunst herrührenden vergleichen lässt.

Referent wünscht, dass es ihm gelungen sei durch vorstehende Ausführungen bei recht Vielen das Interesse für die herrliche alte Kunst anzuregen und deren Verständniss anzubahnen, sowie den Beweis geliefert zu haben, dass das gespendete Lob nicht Erzeugniss einseitiger Gefühlsschwärmerei sei, sondern auf substantieller Grundlage ruhe.

Aus Prag. Mai 1870.

Politisch-musikalische Zustände. Das Conservatorium.)

„Procense mens excess et romana“ kann es mit Recht heissen, wenn man das Walten und Treiben, das Wühlen und Wüthen betrachtet, welches in den beiden unsere Staaten sammt allen Kulturvölkern beherrschenden leidigen Lagern seit Jahren schon dauert. Ein politischer und mit ihm folgerecht die nationalen und socialen Wirren und Zustände, welche sich hier aus der schroffen Gegensätzlichkeit zwischen Wien und Prag noch und nach bis zum äussersten Punkt zugespitzt, unter denen die Nothwendigkeit und Unrecht und zu Munde der gesammten europäischen Journalistik führen bald diese, bald jene nach dem zweierlei Parteistandpunkte mehr und minder grell gefärbte Erklärung. Der nicht wegzuleugnende alle Schichten der Gesellschaft und Bevölkerung durchdringende Antagonismus bringt im öffentlichen und Privatleben Erscheinungen zu Tage, deren Zusammenhang mit den leitenden Tendenzen und Ideen der Politik nur Jenem verständlich werden kann, der sonst an den brodelnden Gährungsprocesses lebt und lebt, die sich immer mehr, stellenweise immer schroffer ausbildenden Fragen und Resultate in unmittelbarer Beobachtung verfolgt. Dem ferne Stehenden muss es geradezu unbegreiflich scheinen, dass sich der Einfluss dieser ganzen politisch-socialen

[illegible] selbst auf die Monopol-Institute aller Künste so verderblich gestaltet hätte, wie es wirklich der Fall ist. Es würde zu weit führen, wollten wir die sich aus all diesem teilen Wirbel und Streit allmälig [illegible] Ausbildung des [illegible] Zustandes unseres Musiklebens näher motiviren. Genug, nicht bloß die ausübenden Künstler und ihre politischen und nationalen Gesinnungen sind gespalten, auch die Sympathien und Antipathien des Publikums, ja selbst der öffentlichen Kritik folgen ganz anderen Motiven, als jenen eines unparteiischen, rein künstlerischen Urtheils. Dass unter einer solchen [illegible] an ein harmonisches Zusammenwirken der vorhandenen, unter sich [illegible] Kunstkräfte nicht zu denken, dass sich selbst die Tendenzen des Publikums, der Besuch öffentlicher Productionen nicht nach den Erwartungen, welche das Programm [illegible] im Anschluss [illegible] schon seit Jahren zu den Anomalien des [illegible]. Der [illegible] Zwiespalt [illegible] zu setzen im Widerstreit [illegible], dass in dieser Beziehung [illegible]. An [illegible] Kräften, [illegible] Nationalität des Dirigenten, der Mitwirkenden und bei Gesangsaufführungen selbst die Sprache des Vortrags für diesen und für jenen Theil des Publikums als ausschlaggebende Bestimmungsgründe gelten. Wie wir in Prag (für eine Stadt von im Ganzen [illegible] Einwohnern am [illegible]) zwei Opern, eine deutsche und eine böhmische, in selbständigen [illegible] haben, so theilen sich auch die öffentlichen Musikaufführungen, Concerte und Akademien in [illegible] Kategorien, die [illegible] von selbst. Zwar scheint sich jetzt eine Umkehr zum Besseren einzustellen, man sondert sich [illegible] des langen [illegible] und Hadern aus dem [illegible] politisch-nationaler Kategorien mit Gewalt in die Schranken der ausgleichenden, versöhnenden Kunst [illegible], doch die Schwierigkeiten eines so schweren [illegible] lange noch und wie [illegible] problematischen Kampf [illegible]. Die eben [illegible] sich wenigstens durch das [illegible] gebildet wurde, aus [illegible] der letzten Decennien und dadurch aus, dass sich die Theilnahme des [illegible] sehr rege [illegible] als man die widerstrebendsten Elemente zum grossen Theil [illegible]. Vor Allem ist es dem Conservatorium der Musik, dem das Verdienst zukommt, diesen Punkt [illegible] doch getragen zu haben. Der objective [illegible] Standpunkt, den das Institut stets [illegible] und die Vorzüglichkeit seiner Leistungen, welche [illegible] diese oder jener Partei [illegible] erklärte [illegible]. Das Conservatorium, bekanntlich das der Zeit nach erste in Deutschland, hatte als von dem Vereine zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen erhaltenes Privatinstitut seit 1848 unter der Ungunst der Verhältnisse [illegible] manche [illegible] Katastrophe zu bestehen. Die [illegible] Mittel [illegible] im Drange [illegible] Verhältnisse [illegible] Werthe [illegible] die Einnahmsquellen [illegible] immer mehr und mehr, so dass selbst das Gründungscapital des Instituts angegriffen werden musste. Hätte demselben in Zeiten der Noth [illegible] des Präsidenten der Gesellschaft, des Grafen Albert Nostitz, [illegible] Baron Bohusch [illegible] gewiss Böhmen hätte im Sturme der Wirren [illegible] erhaltenen Institute verloren. Die schlimmsten Tage [illegible] vorüber. Die sich in den Reihen der beitragenden Mitglieder während mehrerer Jahre immer empfindlicher [illegible] Lücken durch [illegible] zahlreichen Austritt [illegible] nach und nach wieder, indem sich neue meldeten und Ersatz boten; der Landtag hat erst bei seiner letzten Session die Unterstützung des Instituts aus Landesmitteln auf den jährlichen Betrag von [illegible] fl. österr. Währung erhöht. Diesem erfreulichen Aufschwunge hat die unterstützende Anstalt natürlich zunächst den Kreisen [illegible] der Vereinsdirection zu danken. Dass aber dieser es gelungen, das Interesse der Hauptstadt und des Landes [illegible] so lebhaft wieder zu regen, [illegible] im besten Sinne des Wortes Propaganda zu machen, [illegible] nicht geringem Theil auf [illegible] des Aufschwunges, den die Anstalt unter dem neuen [illegible] genommen. In das pädagogische Wirken und Walten ist ein neuer Geist, neues Leben gedrungen. Zu den bewährten alten Lehrkräften für die [illegible], das ganze Orchester umfassenden Instrumente sind neue, mit eben so viel Talent wie Lust und Liebe zu ihrem Berufe ausgestattete gekommen, unter denen vor Allem der jetzige Director des Conservatoriums zu nennen. Herr Krejčí hatte [illegible] seltene pädagogische Begabung als Leiter der hiesigen Orgelschule, als Ersatzmann seines Vorgängers Pitsch bereits glänzend bewährt; seine vielfältige Wirksamkeit als Chorregent und Leiter der Kirchenmusik an der hiesigen Kreuzherrenkirche [illegible] Dirigenten, seine Leistungen auf dem Gebiete der productiven Musica sacra als einen Componisten seltener Begabung. Ein [illegible] in allen Fächern der Contrapunktik und strengen Disciplin gründlich versirter Theoretiker, [illegible] compositorisches Talent [illegible] der neueren [illegible] Formalism [illegible] Richtung der neuen Zeitströmung und bewahrte [illegible] in der Kirchenmusik überwuchernden [illegible] Schablonen eben so, wie vor jener trocken-kühlen, traditionellen Dogmatik, welche [illegible] in der sogenannt objectiv-erhabenen Ausbildung formaler Gelehrsamkeit und Spitzfindigkeiten [illegible] glaubt. Dieser Tendenz [illegible] Krejčí als Director des Conservatoriums [illegible] Gewalt. Auf der Basis [illegible] Fundamentalsätze der Musikwissenschaft fussend, [illegible] Wirksamkeit nicht nur dem Anfänger der neuen Strömung und bewahrt, so wie er sich selbst von den Banden der alten Disciplin [illegible], die ihm anvertrauten Schüler eben so [illegible] vor den Gefahren eines blossen Scholastik*). Lassen sich manche Momente in der Organisation des Conservatoriums, [illegible] Hochschule, vielleicht auch nicht [illegible] hervorheben, die [illegible] da und dort gemacht werden könnten und auch gemacht werden, dennoch zumeist mit Rücksicht [illegible] der materiellen Mittel und anderweitiger Verhältnisse [illegible] selbst treffen dürften [illegible] auf den Unterricht, so bald und so viel als möglich das Möchste leisten zu wollen. Dem Director, der nicht nur den theoretischen Gesammtunterricht, sondern auch die Orchesterschule zu leiten hat, stehen die Lehrer der einzelnen Instru-

*) Ein sehr [illegible] Lob. Dogmatik und Scholastik sind ganz schöne Dinge, wenn sie die dauernd wahren Grundsätze der Kunst [illegible] und bringen [illegible] als moderne [illegible]. [illegible] Zeit [illegible] unsere [illegible] wird [illegible] Zögling [illegible] lebendige [illegible] Kunst [illegible] Werke [illegible] Gegensätze wieder [illegible] Formalismus [illegible]. In der Kunst [illegible] gibt es weder Modernes noch Altes, es gibt nur Gutes und Schlechtes, Vollendetes und Mangelhaftes. Die [illegible] Kunst hat das Gesetz [illegible] wenn wollen wir Modernes [illegible]? [illegible] das Alpha und Omega [illegible] Ausbildung [illegible] Berechtigung [illegible] und doch [illegible] Conservatorium [illegible]. D. Red.

mente zur Seite. Von diesen bedürfen die Veteranen (leider hat das Institut eine unersetzliche Lehrkraft durch den Tod des ausgezeichneten Contrabassisten Grabe erlitten) keiner besonderen Hervorhebung, es haben die Herolde ihrer Tüchtigkeit in allen Kapellen und Orchestern Europas, ja der Welt. Einen besonderen Gewinn registrirt das Conservatorium in der Neubesetzung der Violinschule durch Hrn. Brodsky, selbst einer der ersten jetzt lebenden Geigenvirtuosen, und jener des Violoncells durch Hrn. Hegenbarth, der sich als nicht minder tüchtige Lehrkraft erweist.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** —*ff*— (Oper.) Grosse Thaten bereiten sich gewöhnlich in der Stille vor und treten dann plötzlich um so wirksamer vor die Oeffentlichkeit. Gerade so machte es unsere Oper mit ihrer verflossenen Novität, die sich bereits als bedeutende Leistung [illegible], die, gutbeschlagen von [illegible] geforderten Leistungen [illegible] in das Repertoire [illegible] Opern wie Martha und Stradella, oder in Romantik, Zauber und Don Juan, Regimentstochter. Selbst [illegible] Spielopern. Der schwarze Domino, der Postillon von Lonjumeau und Fra Diavolo waren nicht im Repertoire zu bemerken. Erst die letzte [illegible] der Woche Verbesserung glänzend und leicht. Wagner's «Lohengrin», schon seit langen Jahren nicht gegeben, war dem Publikum fast eine Novität und erlebte eine im Ganzen sehr gelungene Aufführung und von Seiten des Publikums eine sehr warme Aufnahme. Die Orchester, das [illegible] Holzbläser, neu einstudirt, gehört werden, wodurch die musikalisch [illegible] und bedeutenderen Partien des Werkes frischer hervortraten und das Bedenkliche des Wagner'schen Princips, das im Lohengrin noch nicht existirt, bei der ansprechenden Gesangspartie fortgefahrt erscheint, mit weniger Leichtem wichtig. Die Hauptdarsteller, die Damen Zimmermann und Reren (Elsa und Ortrud) und die Herren Gross, Lehmann, Hertzsch und Ehrke (Lohengrin, Telramund, König und Heerrufer) leisteten durchaus Anerkennenswerthes. Die kleineren Partien der brabantischen Edlen waren in den Händen bewährter Solokräfte (der Herren Schilling, Schmidt und Weber) wohl angebracht. Die Ensembles in den bedeutenden Chorsätzen zur Unterstützung der Chöre, deren Ausführung aber trotzdem wenigstens bei den ersten Aufführungen sehr zu wünschen übrig liess. Die Ausstattung war, wenn auch nicht prächtig, doch geschmackvoll und angemessen. Die gute Aufnahme, welche der Lohengrin fand, erhöht hier Direction zum Fortkommen auch anderer Wagner'scher Werke zu ermuthigen. [illegible] der «Fliegende Holländer» in Angriff genommen für die nächste Winterszeit, worden sogar die viel gepriesenen und viel geschmähten «Meistersinger» verbannen. Los während das Museum, wo im neuen Theater der Oper [illegible] Lohengrin zu einem [illegible] Werke neu studirt werden, hörte «Martha» [illegible] und Meyerbeer [illegible] grossen Anklang beim Publikum an diesen [illegible] Frau Franke [illegible] der Titelrolle der leistgemischten Oper ihre Virtuosität [illegible] und [illegible] «Marketenderin» der Balletmeister das Möglichste gethan hatte, die langen, schmachtigen Menschen zu [illegible]. Die Stelle unserer [illegible] jugendlichen dramatischen Sängerin Frl. Zimmermann (die zu allgemeinem Bedauern zum Herbst von uns scheidet, um einem Rufe an die Hofbühne an das Dresdener Hoftheater zu folgen) konnte wir bei [illegible] vom Hoftheater zu Weimar als Elsa im «Lohengrin» und Frl. Mahlknecht vom Hoftheater zu Cassel als Leonore im «Fidelio». Beide Damen, obwohl an Glanz der Stimme und Reiz der äusseren Erscheinung gegen Frl. Zimmermann zurückstehend, hinterliessen wegen ihrer künstlerischen Verwendung ihrer Mittel und durchdachter Auffassung ihrer Partien einen sympathischen Eindruck. Da im Personalbestand unserer Oper auch andere wichtige wesentliche Veränderungen bevorstehen, so hat das Bestreben, die dadurch entstehenden Lücken passend auszufüllen, Gelegenheit zu vielerlei Gastspielen. Fräulein Schneider wird uns schon bald verlassen und durch Frln. Buhl[illegible] vom grossherzogl. Theater zu Darmstadt ersetzt werden. Für die von Frl. Schnethar [illegible] Mezzosopran-Partien und zum Ersatz für das bei von Frl. Borée, die einen Engagementsantrag an die Wiener Hofoper angenommen hat, war [illegible] Frl. Rosa [illegible], seit mehreren Jahren ein beliebtes Mitglied der Dresdener Bühne. Sie trat am ersten Probeabend als «Gräfin» in Figaro's Hochzeit war [illegible] und im zweiten Auftreten als Azucena in Verdi's «Troubadour». Für Mozart'sche Musik

fehlt es der Trefflichen im Künstlerin an Leichtigkeit, dem Vortrage an Feinheit und Beweglichkeit. In der stark markirten Tonsprache Verdi's fühlte Frl. [illegible] sich erscheinend am [illegible] sicher. Hier brachte sie ihre in den Mittellagen volle und kräftige Stimme zu besserer Geltung, und dem Vortrage fehlte es nicht an Schwung und Feuer. Wegen Verhältnissen von [illegible] Herren zu künftiger Gastspiele [illegible] Gastspiel des k. k. Kaldemann zu besserem Resultat. Mit ihr zugleich gastirte Herr [illegible] vom Landestheater zu Linz als Graf Luna. Ohne dabei schöner Stimmmittel die Gunst des Publikums zu erringen, [illegible] das Gesammtbild [illegible] gesammten Herrn [illegible] sein wenig fertiges Vortrag und Spiel [illegible] anerkannt [illegible] Lehmann [illegible]. Frl. [illegible] von der deutschen Oper zu Rotterdam gastirte als Marie in Lortzing's «Waffenschmied» und in einigen heroischen Opern von Offenbach und Suppé, ohne besonderen Eindruck zu machen. In gesangreicher Hinsicht und die Leistungen [illegible] wohl nothwendig [illegible] und [illegible] Possenschauspiel [illegible] und gutem Humor.

✱ **Leipzig.** —*ff*— (Concerte.) Noch ist über einige Nachzügler unserer glücklich absolvirten Concertsaison zu berichten. Am letzten Sonntage führte der Riedel'sche Verein [illegible] das hundertjährige Geburtsjahr Beethoven's [illegible] Meisters gewaltige Missa solemnis auf, deren Ausführung zu den Höchsten Leistungen des genannten Vereins gehört. Auch diesmal ist sie als eine im Ganzen sehr gelungene zu bezeichnen, wozu unser treffliches Gewandhausorchester und Kräften wie [illegible] durch die vorzügliche Besetzung der Soloparten durch Frau Otto-Alvsleben und Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, Herrn von Milde aus Weimar und Herrn Rebling vom hiesigen Stadttheater [illegible] das Ihrige beitrug. Das Violinsolo im Benedictus wurde von Herrn Concertmeister David sehr schön gespielt. — Dem Herkulessaal geordnet hörten wir im Charfreitag Bach's «Matthäuspassion», diese Mal im Saale des [illegible] unter der vorfrüher [illegible] bekannten Direction von Dr. Julius Rietz aus Dresden, der, obwohl ihm nur wenige Proben gestattet [illegible], dennoch eine vorzügliche Aufführung ermöglichte. Besonders von Dank verdient es, dass der Chor im ersten Chor von Zusammenstimmung wieder gewonnen wurde, hat so trotzdem die von Mendelssohn angebrachten und das [illegible] des Doppelchors [illegible] Wegfall kamen, so [illegible] auch der massigen Tempo des Chores [illegible] schien uns als eine entschiedene Verbesserung. Die Soloparten wurden durch Frau Julianna Fillunk von hier und durch Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, den Evangelist durch Herrn Hofopernsänger Wallner aus Braunschweig gesungen, welcher Letztere am [illegible] befriedigte, während die Leistungen der Damen Nichts zu wünschen übrig liessen. Herr Rebling [illegible] hatte, wie gewöhnlich, die Partie des Christus übernommen und führte sie [illegible] in der gewohnten vorzüglichen Weise durch. Nur ein Theater, dem [illegible] Gottesdienst ist und der zugleich die Charfreitags-Andacht der Passion [illegible] und [illegible] empfindet und [illegible] — dann durch [illegible] unserer Stadt längst geworden — vermag es dem Gesang eine solche Weihe zu verleihen, wie diese hier [illegible] Künstler eine Weihe, die sich dem Hörer mittheilt, so dass er [illegible] durchdrungen die Macht und Grösse des Gesammtwerkes voll empfindet und [illegible] auf [illegible] Einstimmung [illegible], der ihre vergisst, der kann mehr [illegible] solche empfindet. — Das Leipziger Conservatorium der Musik hat während der letzten Wochen im Saale des Gewandhauses die üblichen öffentlichen Prüfungsconcerte veranstaltet. Die Leistungen in Violin- und Clavierspiel waren durchgängig sehr tüchtig. Weniger hervorragend waren die gesanglichen Leistungen. In den ausgeführten Orchester-Compositionen war [illegible] schon nach dem Echten und Wahren in der Kunst und ein im Ganzen sehr anerkennenswerther Eindruck bemerkbar. — Herr Lavin, ein früherer Schüler Hans von Bülow's, [illegible] einiger Zeit in Leipzig lebend, gab vor einem eingeladenen Publikum im Saale des Gewandhauses eine Soirée, in der er sich als ein Pianist von [illegible] künstlerischem Gefühl, aber noch nicht gleichmässig ausgebildeter Technik erwies. Herr Lavin bediente sich eines Flügels aus der Fabrik von Steinway aus New-York, der sich durch weichen und runden Ton auszeichnete. Unseres Wissens war dieses das erste Instrument der genannten Firma, das in Leipzig gehört wurde.

✱ **Berlin.** *F. B.* (Concert der Singakademie.) Sonntag den 8. Mai fand im Saale der Singakademie, zu den [illegible] ein Concert statt, in welchem eine reiche Auswahl vorzüglicher Vocal- und Instrumental-Compositionen in gelungener Weise zur Aufführung brachte. Merkwürdigerweise war aber weder in den Zeitungsankündi-

[illegible]

Frankfurt a. M. (Schluss.) Aus einem Concerte, welches das Theaterorchester zum Besten seiner [illegible] [illegible]

Aus Mecklenburg. [illegible]

Ton M. Hauptmann [illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 25. Mai 1870. **Nr. 21.** V. Jahrgang.

Das Oratorium auf der Bühne.

3. Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir nun noch Herakles ein ohne Zweifel noch unbekannteres Werk von Händel, ein oratorisches Werk, welches selbst eifrigen Verehrern des Meisters kaum dem Namen nach bekannt ist. Es heisst **Alexander Balus** und behandelt die aus dem ersten Makkabäerbuche bekannte asiatisch-aegyptische Geschichte, in welcher der edle Alex. Balus durch seinen Schwiegervater Ptolemäus Thron und Leben verliert. Hier ist es seine Gattin Kleopatra, durch welche sich alles tiefer Musikalische entwickelt. Es ist eine Liebesgeschichte vom ersten Ahnen steigend bis zum Vollbesitze des Glückes und jäh absinkend in endlosen Schmerz. Dieselbe verläuft in manchen dramatischen Scenen, namentlich da, wo sie am bedeutendsten auftritt. Die erste Begegnung des Paares, wo Kleopatra den »Freund der Völker«, den siegreichen Alexander bewillkommt, geht wie in einem Bühnenschauspiele vor sich. Im weiteren Verlaufe schreiten sich dann manche Vorgänge so einander, die auf der Bühne dargestellt vielleicht Ortswechsel und wenig Wirkung verursachen würden. Obwohl dieselben oratorisch vollkommen gerechtfertigt sind, gestaltet sich doch die Handlung da, wo sie recht in den Fluss kommt, auch immer ganz natürlich dramatisch. Dies ist z. B. wieder der Fall bei dem zweiten Hauptereignisse, der Entführung der Kleopatra aus dem Palastgarten; hier greift alles musikalisch ineinander, die Gestaltung ist freilich nicht die der Bühnenoper, sondern specifisch musikalisch. Das Gleiche gilt in noch höherem Maasse von der tragischen Schlussscene dieses Liebesverhältnisses: die Ereignisse gehen nicht auf der Bühne vor sich, denn Kleopatra empfängt die Schreckensschläge durch Boten, die nacheinander auftreten, und versinkt dann in ihren Schmerz. Der Vorgang ist im Ausdruck mit aller Energie, ja unübertrefflich dargestellt, aber zugleich im bewussten Einhalten der oratorischen Grenzen. Der Verfasser des Textes war hier nicht, wie bei Herakles, ein Neuling, welcher aus Begeisterung für die Griechen und für Händel schwärmt, sondern ein gewandter Poetikus Thomas Morell, welcher den Judas Makkabäus, den Salomo und Anderes für Händels Compositionen gedichtet und der bei [illegible] mannigfachen Irrungen und Schwächen wenigstens genau wusste, welchen Weg sein Pegasus zu traben hatte. Und was er andeutete, das führte dann Händel aus. Man richte seinen Blick nun wieder, wie früher bei Semele, auf die letzte entscheidende Scene. Als Kleopatra den grausen schmerzensvollen Tod des Gatten vernommen hat, beginnt sie eine unbegleitete Gesangweise »O haugt mich von des Tages Lichte«, der sich erst später die Begleitung wie ein Thränenstrom zugesellt. Wie gänzlich ungeeignet wäre dieser ideal gedachte Ausdruck für die Bühne! Bei der ausserordentlichen Schönheit der Musik, die in dieser ganzen Scene zu dem Vollendetsten und Rührendsten gehört, was Händel geschrieben hat, müsste der Vorgang zwar auch von der Bühne herab noch immer einigen Eindruck machen, aber doch nur einen rein musikalischen, und die Bühne könnte nichts dabei thun, als eben die Reinheit des musikalischen Aus- und Eindrucks trüben.

Soweit haben wir bis jetzt den Kern dieses Oratoriums im Auge gehabt, wie er in dem Schicksal der beiden Hauptpersonen zu Tage tritt. Es ist aber nicht nur eine einfach tragische Liebesgeschichte, welche uns hier vorgeführt wird, auch nicht allein eine asiatisch-ägyptische Geschichte, sondern wie im Belsazar, ein Geschichtsbild im Rahmen desjenigen Volkes, welches klein, zerrissen und gedrückt unter den grossen Nationen des Alterthums den erhabenen Gehalt, die Macht des Gewissens darstellte. Das Volk der Juden spielt deshalb mit auf diesem Welttheater persönlich (durch den Fürsten Jonathan, den Freund und Verbündeten Alexander's) und in Massen als Chor. Das Heidenthum bleibt in voller Starrheit stehen, auch in der herrlichen Gestalt der Kleopatra, die ohne irgendwelchen Anflug von judaisirendem Frömmeln im letzten Schmerze in »die Arme der Götter« versinkt, aber in dem, was das Volk Israel hier in Zwischenchören und sodann im Epilog singt, liegt das Versöhnende der Handlung. Diese Doppelanlage der Handlung nun ist das echt Oratorische und das in seinem Dasein [illegible] weil, was über die Möglichkeiten der Bühne hinausgeht. Jeder Versuch es scenisch darzustellen würde nur das winzige Verhältniss der Mittel zu dem grossen Zwecke offenbaren und schliesslich lehren, dass die Musik da, wo sie mit dem Aufgebote aller Mittel der Kunst eine entsprechende Aufgabe ideal gestaltet hat, allein viel mehr vermag, als mit Beihülfe des Theaters. Wie würden die grossen Geschichtsbilder bleiben, welche einem nur einigermaassen geweckten Blick klar vor dem geistigen Auge stehen, wenn man ihr [illegible] sie mit Hülfe der Theatermittel nah zu

gestalten.* Sie würden noch winziger erscheinen, als Theaterdecorationen. Die Phantasie liebt das Unbegrenzte; in diesem Elemente wuchert sie, und was irgendeine Kunst bei ihrer Gestaltung in naturgemässer Freiheit belassen hat, soll eine andere nicht einengen.*)

Ein Werk, in welchem sich ähnlich Judenthum und Heidenthum berühren, ist das bereits bekanntere Oratorium **Belsazar.****) Das Judenthum bildet darin ebenfalls den ruhenden Pol in dem Strudel der geschichtlichen Bewegung, in welchen wiederum zwei heidnische Völker, Perser und Babylonier, hineingezogen sind. Aber die Juden stehen hier den Vorgängen weit näher. Cyrus, der Sieger, befreit sie endlich aus langer harter Knechtschaft und gestattet ihnen die Heimkehr in ihr Vaterland. Dieser merkwürdige Fürst des Morgenlandes, den Griechen und Juden gleichmässig als ihren Gesinnungsgenossen in Anspruch nehmen, bezeugt auch vor der excellenten Sicherheit und hohen Gesetzmässigkeit, die ihm aus den Kreisen des unterdrückten Judenthums überall entgegen tritt.

Betrachten wir den Belsazar nun von Seiten der Ausführung, so ist bei dem Texte weniger das zu bemerken, was man oratorische Schablone nennen könnte und in einigen anderen Händel'schen Oratorien hervortritt, als vielmehr eine besondere geistige Sicherheit in der Gestaltung desselben. Man bemerkt bald, schon bei der Eingangsscene, dass Mann welcher ihn schrieb, wie kein täglicher Gast des Theaters und beiland sich nicht im entferntesten in Abhängigkeit von der Bühne, sondern nahm einen höheren Flug. Es ist derselbe Verfasser, welcher einige Jahre zuvor den Text zum Messias zusammengestellt hatte, der geistvolle Charles Jennens. Als ein geschichtlicher Vorgang verläuft das Stück dennoch wesentlich in gedrängt dramatischen Scenen, den Vorgängen entsprechend. Wo das Interesse in der Scene an sich liegt, da ist dieselbe auch mit voller Lebhaftigkeit dargestellt; dass gilt namentlich von dem letzten Gelage Belsazar's und was sich auf demselben Gemeines und Ungemeines ereignete. Diese Scene ist auch in dramatisch-musikalischer Hinsicht nicht zu übertreffen. Aber das Oratorische des ganzen Belsazar ist in seinem Kern, dass das Oratorium so sehr diese einige der Scenen, welche bei oratorischen Vortrage unerwarteten Durchgreifen, auf die Bühne gebracht langweilig und unverständlich erscheinen würden. Unter den Chören sind mehrere, welche durch die dramatische Lebhaftigkeit, mit der sie die Situation darstellen, Jedem auffallen und Manche ist die Bühne erinnert worden, ohne oder sehr wenig, wenn überhaupt etwas davon, würde sich das Breitenmass verringern lassen. Die Chöre bei Belsazar's Gelag würden allerdings in eine Scene passen, welche das Gastmahl darstellt, aber doch nur, um nothwendig d. h. weit schlechter gesungen zu werden, als es selbst bei mässigen Oratorienchören der Fall ist. Den ersten Chor, den Spottchor der Babylonier, auf dem Theater von den hohen Stadtwällen herab singen zu lassen, wäre vielleicht ein lockendes Experiment für eine grosse Bühne. Aber der Erfolg würde kläglich genug ausfallen; ein theatralisches Spektakel ist eben ein ganz anderes Ding, und alsdann wäre es um die Poesie geschehen. Bei Allem aber, was man Schritt weiter geht, verlieren wir die Bühne ganz und gar aus den Augen. Den zweiten Theil oder Act des Belsazar eröffnet ein Chor, den jeder, der ihn einmal gehört hat, als eine besondere Zierde und Eigenthümlichkeit dieses Oratoriums ansehen wird und bei der Aufführung nicht missen möchte; selbst Mosel hat ihm das Leben geschenkt. In sprechender Lebendigkeit wendet der Chor sich zu dem Flusse, welcher seine bisher schützende Strömung aufgiebt und in das ausgegrabene Bett einströmt: lebendig, in wildem Sturz wie das Gewässer, fliessen und rauschen anfangs die Töne dahin. Der Chor besteht aus drei Theilen und ist schon in der poetischen Anlage so originell, dass mancher verdutzt auf die Worte blicken wird.

1.

Volkchor	Seht, wie so schnell der Euphrat flieht!
	Wie er den Wellenschild entzieht!
	Offen liegt nun *die Königsstadt.* *)

2.

Heidenchor 1.	Wie, falscher Euphrat, deine Stadt
	Stellst du den Feinden Waffen bloss?
	Verhängst dem Volk der Knechtschaft Loos
	Eröffnest den Weg zum Pfad
	Und lässt dem gleich über die Verrath?
Heidenchor 2.	Die Pflicht erfüllte treu der Fluss
	Doch weicht er nun dem Himmelsschluss
	Als Babel noch der Feste der Welt
	War ihr der Strom zum Schutz gestellt
	Nun giebt er höherer Macht den Preis
	Und weichet auf des Herrn Geheiss.

3.

Volkchor	O stolzer Mensch, gesteh' es ein,
	Falschheit ist nur in dir allein.

Wer singt dies? so hat man schon oft gefragt. Die blosse Frage hiernach zeigt, dass uns die echt oratorische Auffassung der Musik zur Zeit ganz und gar fremd geworden ist. Keine der einzelnen Volksgruppen, welche an der Handlung betheiligt sind, sondern der »Chor« singt es, Form des Allgemeinen, welches das Einzelne übergreifend, umfassend und verklärend sich hier geltend macht. Wesentlich war es auch so in den Tragödienchören der Griechen, deren Erneuerung wir hier vor uns sehen — aber nicht eine schattenhafte Nachahmung, gegründet auf gelehrte Begeisterung, sondern eine wirkliche Renaissance, eine Frucht, welche aus dem natürlichen Entwicklungsgange einer neuen Kunst gleichsam wie von selbst gediehen ist. Deshalb ist auch bei aller Geistesverwandtschaft der künstlerische Unterschied des neuen musikalischen Chores von dem der Griechen ein so grosser, so fundamentaler. Der moderne musikalische Chor ist ein ruhender, der griechische war ein bewegter. Beide sind aufgegangen in gottesdienstlichen Umgange. Aber in den griechischen Gottesdiensten nahm der Chor nicht nur singend, sondern auch tanzend und vor allem handelnd, recitirend und singend, lebhaften Theil, und aus diesen Chorscenen bei denjenigen Festen, wo sie am lebhaftesten waren, den bacchischen, entwickelten sich bekanntlich geradezu die Tragödien. Welch eine Fülle beweglichen Lebens dadurch erzeugt ist, veranschaulichen uns noch die erhaltenen Texte des Aeschylus und Sophokles; aber aus dem Entwicklungsgange des griechischen Chores sehen wir auch, dass diese Tragödien schon nicht eigentlich dramatisch, sondern einem sich erst nach ausbildenden einheitlicheren Drama entsprechend handelnd waren, daher mit der Zeit auch ins Gedränge kamen und endlich ganz ausgeschieden wurden. Was lernen wir hieraus? Dass jene Anknüpfung an

*) Was Verlangen tragen sollte, das erwähnte Oratorium Alexander Balus näher anzusehen, dem wird die Nachricht willkommen sein, dass dasselbe als Band 33 der Ausgabe der Händelgesellschaft schon im nächsten Monat erscheinen wird.

**) Band 19 der Ausgabe der Händelgesellschaft.

*) *the queen of cities*, die Königin der Städte, im Englischen was sich im Deutschen aber nicht unter die Musik bringen lässt.

den Beschauende wohl den einzig möglichen Anfang bildete zur Entstehung eines wahren Drama, dass aber die damit gewonnenen Mittel zu seiner dauernden Gestaltung nicht ausreichten. Bei den späteren Tragödien schmolz der Chor immer mehr zusammen, entartete und fiel endlich ganz fort. Würde man je aus einem Oratorium den Chor weglassen können? Was man auch dann leisten möchte nach dieser Seite hin wird nur dasselbe nur schädigen — es sei denn, dass man es auf die Bühne brächte. So sehr wird der Chor als wesenhaft mit dem Oratorium verwachsen erkannt. Nicht gleich wesentlich wie ein untrennbares Hauptglied stand er in der Tragödie der Griechen. Zwar ist den erhaltenen Hauptwerken entnehmen wie leicht schon aus dem blossen Lesen, wie hoegenauch diese wundervollen Chordichtungen in das Ganze eingefügt sind und zu seiner Steigerung beitragen. So etwas versteht sich bei den Griechen von selbst und ist ohne allen Zweifel auch in ihren Gemälden wie in ihrer Musik der Fall gewesen, etwas nach den lebhaften Arbeiten. Sein Vorhandensein dürfen wir in dem, was diese Nation als den wahren Ausfluss ihres Genius hochhielt, niemals erwarten. Aber ein anderes ist, die vorhandenen der zur Zeit einzig möglichen Kunstmittel auf vollendete Weise ästhetisch verwerthen und ein anderes die Kunstmittel und Grundlagen selber in vollendeter Gestalt beschaffen. Wäre letzteres den Griechen im Drama möglich gewesen, wie es ihnen im Epos gelang, und hätte sich der Chor in griechischer Gestalt als ein solches Mittel bewährt, so würden wir uns über seine Kunstform, seine Verwendung und Darstellung längst nicht mehr den Kopf zerbrechen, denn wir hätten dann überhaupt kein ernstes Drama ohne Chor; der griechisch geformte Chor würde das gesammte europäische Drama in derselben Weise beherrschen, wie nach anderen Kunstzweigen die griechische Epik und Plastik thun. Aber ein solches Verhältniss liegt hier nicht vor, der griechische Chor ist für uns nichts Lebendiges, sondern etwas Antiquarisches, und keine noch so kundige und geistvolle gelehrte oder künstlerische Reconstruction wird hieran etwas ändern. Wenn an die Tragödie für jene herrlichen Chorgebilde selber nicht eine feste, sondern nur eine vorübergehende Heimath, so ergiebt sich klar, dass es uns nicht einfallen kann, den Oratorienchor etwa deshalb auf die Bühne zu bringen, weil sein griechischer Verwandter und Vorgänger auf derselben sich bewegt hat.

Und das um so weniger, wenn man bedenkt, wie unerschütterlich stehen die Heimath des Oratoriums und wie undramatisch sein Ursprung ist. Ebenfalls hauptsächlich entwickelt zur Verherrlichung gottesdienstlicher Vorgänge, bildete der Chor bei diesem doch selbst da, wo die christliche Liturgie sich in der morgenländischen Kirche eine gewisse dramatisch-symbolische Beweglichkeit bewahrt hat, das ruhend Unbewegliche. Niemals ist im christlichen Gottesdienste der Chor als solcher handelnd aufgetreten. Indem das Oratorium den besten Theil seiner chorischen Macht aus der bereits höchst kunstvoll entwickelten kirchlichen Musik gewann, was aus den Werken alter Meister, auf die allein normale Weise aber aus Händel's Werken zu ersehen ist, befestigte es seine Stellung und erweiterte sich zu einer bedeutungsvollen Tiefe. Es bildete damit aber auch eine unübersteigliche Wall auf zwischen sich und der Bühne. Alle dem kirchlichen Chorgesange entnommenen Elemente des Oratoriums sind nicht nur undramatisch, sondern anti-dramatisch.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum) componirt von **Johannes Brahms.** Op. 52. Berlin, Simrock. Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.

W. E. In grossen Formen, in ernstem Gehalte bewegten sich die Werke, mit welchen Brahms zuletzt vor die Oeffentlichkeit getreten ist, wohl dürfte er auch welchen Arbeiten sich die Zeit des Anerkennens gönnen, und zwischendurch auch der leichteren Muse wieder Zugang zu seinem künstlerischen Thun gestatten. Und sie wollte er uns zur Beantwortung der Frage zwingen, welche Gattung er mit grösserer Sicherheit beherrsche, wo hauptsächlich die Quelle seines Schaffens sprudele, legt er uns hier eine Kette leichtgewobener Gebilde seiner Meisterschaft vor, gleichsam *Spiele seiner Gunst*, und wenn uns auch hier in einem solchen Grade *durch melodischen Reiz*, durch Wärme der Stimmung, durch Anmuth der Gestaltung zu fesseln, dass wir uns kaum von einem staunen müssen.

Walzer mit Gesang — die Zusammenstellung hat etwas für den ersten Moment Ueberraschendes, und doch ist das Lied zum Tanze so alt, wie Gesang und Freude an Lustbarkeiten beim deutschen Volke überhaupt; die künstlerische Behandlung und Verfeinerung solcher Form also etwas durchaus Gerechtfertigtes. Auch bei Brahms erscheint dieselbe als erbeten, am ansprechendsten unter den in letzten Jahren von ihm veröffentlichten Liedern und Gesängen finden sich mehrere, welche schon *die Weise als für sich selbstständige kurze Tanzmelodien gelten* können und auch so gedacht sind, so sind gerade die im volksmässigen Tonfall gesetzten. Diesen inneren Verband des Gesanges mit dem in Instrumente schon vollständig gegebenen musikalischen Inhalte hat nun Brahms dadurch angedeutet, dass er den Gesang nur *ad libitum* hinzutreten lässt. Und doch hat er auch in dieser Verbindung eine bewunderungswürdige Probe seiner Kunst abgelegt. Keineswegs, wie man beim Lesen des *Titels glauben sollte*, stimmt etwa der Gesang einfach in die Melodie des Claviers ein, sondern aus den Elementen dieser sind besonders vielfach freilich mit jenen übereinstimmende, oft aber auch ganz selbstständige, in der Regel einfachere Themen für die Singstimmen erfunden, und während der instrumentale Theil *für sich* durchaus selbstständig steht, erwächst doch aus dieser Verbindung mit dem Gesange ein um so schöneres, harmonisches Ganzes. *Durch die Auswahl der Stimmen*, indem bald (und meistens) das volle Quartett, bald zwei miteinander nur ein paar Stimmen und wieder verschiedene im Wechsel mit einander auftreten, wird eine grosse Mannigfaltigkeit erzielt. Die Texte hat er der Sammlung »Polydora« von Daumer entlehnt; nur wenige sind etwas grösseren Umfangs, die meisten geben kurze Gebilde, in denen irgend eine Phase des Liebeslebens, oder irgend eine an dasselbe sich knüpfende Betrachtung oft in *Form der Sitten*, zum Ausdrucke gebracht, zumeist auch der Ton des Volksliedes glücklich angeschlagen ist. Mit feinem Gefühle weiss Brahms die Worte der Tanzweise anzupassen, sie durch dieselbe ihren ganzen Gehalt gleichsam ausführen zu lassen, während demselbe in der Regel gerade für den bestimmten Text componirt zu sein scheint, ist doch wieder der instrumentale Theil völlig in sich geschlossen und keines weiteren Zusatzes bedürftig. Es zeigt den ächten Meister, dass er die Spur des Concepts des Kunstwerks völlig verwischt hat und es uns nur als das fertig abgerundete entgegentreten lässt, so dass der unbefangene Spieler oder Hörer die Frage umsonst thun würde, ob wohl die Melodien zuerst zu den Worten erfunden, oder die Worte den Melodien erst untergelegt sind.

Eine Charakteristik der Stücke im Einzelnen zu geben, versagen wir uns; es wäre auch unmöglich, den Eindruck, den dieselben gewähren, durch Worte genügend zu beschreiben.

[illegible] wenn irgendwo [illegible] wie der Leser auf den eigenen Ohren und Genüssen verweisen, und darauf anerkennen, mit dem halben und trockenen Worte bloßen Gehöres von höchster seelischer Feinheit, von weitesten [illegible] concentrirtesten Gefühlsausdrucke zu reden. »Ueber seinem Sonnenstrahl der eigenen [illegible] und dunkel über ein Auge, das glücklich in den Mond [illegible], kann Niemand in Zweifel sein, dass es so ist.« diesem Worte Schumann's erinnerten wir uns mehrfach bei diesen kleinen, aber weit [illegible] dustenden Blüthen. Wie manches noch aufzunehmen auf die reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, die hier zum Ausdrucke gelangen: die milde Erwartung, die überströmende Sehnsucht, der keckste Muth, das Liebesglück selbst, der Unwille über die böse Zunge, Schmerz der Trennung, Schmerz des Verlassenen. Alles [illegible] eigenthümlichem, charakteristischen und durch Wohllaut sich auszeichnenden Melodien intensiven Ausdruck. Sollen wir Einzelnes erwähnen, was durch besonderen Reiz [illegible] erregt, so wäre es z. B. Nr. 9 (»Am Donaustrande, da steht ein Haus«), eine Melodie von einer einfachen Grazie[illegible] und dabei von einem, bei öfterem Hören mehr und mehr sich einschmeichelnden Liebreize, wie wir es neuerdings selten gehört. Nr. 11 (»Nein, es ist nicht auszukommen«) ein kräftiger, keckes Ausdruck des Unwillens der Ruhigkeit. Nr. 13 (»Vögelein durchrauscht die Luft«), in welchem neben der Bemerkenswerthen [illegible] das Motiv eine [illegible] Innigkeit der Harmonik hervortritt. Nr. 16 (»Es bebet das Gesträuche«) mit dem [illegible] Ausdruck eines [illegible] Liebeslust und [illegible] wobei ganz besonders durch die Vereinigung der ganz selbständig behandelten beiden Klanggruppen ein wunderbares Ensemble entsteht. Und so bietet jedes der Stücke etwas Charakteristisches, bei manchen [illegible] sicht [illegible] [illegible] auch der [illegible] Inhalt, wie dies bei Brahms ja nicht selten ist, erst [illegible] Hören [illegible] [illegible] [illegible] harmonischen Kühnheiten etwas herbe an, so gleich im zweiten Theile des ersten Stückes und hier und wieder sonst; schnell lösen sich solche Stellen wieder in das volle Behagen auf, welches uns überall freundlich entgegen und wir wollen daher nur ganz [illegible] und bescheiden den Wunsch hier andeuten, dass Brahms neben der Fülle und Gediegenheit der Gedanken auch dem Wohlklange [illegible] noch mehr den Gesangsstimmen [illegible] möge.

So viel wir bisher gelesen, haben diese lieblichen Gebilde schon vielfach ihre wirksame Kraft in Aufführungen bewährt, wir hoffen, sie werden den Namen des Componisten in weitere Kreise [illegible] nicht bloß um der Form [illegible] bewundern, sondern [illegible] und geliebten machen. Er hat mit denselben noch in einer anderen Beziehung eine bemerkenswerthe künstlerische That [illegible], ohne vielleicht selbst daran gedacht zu haben. Indem er Stücke für das Instrument und den Gesang zugleich componirt, das letzteren aber so selbständig und [illegible] als ihr auch behandelt, doch für [illegible] wählerisch betrachtet werden will, hat er damit genug gezeigt, dass ihm an Ausprechen seiner künstlerischen Intention, der ihn bewegenden und zum Schaffen erregenden Empfindungen das Instrument [illegible] genüge, dass er ihm [illegible] [illegible] [illegible], was er hat sagen wollen, dass nun er [illegible] [illegible] der [illegible] Idee des Hauptmotivs [illegible] des Ganzen durchaus unwesentlich sei. Wir haben hier Zeugnisse eines der berufensten Künstler für bemerkenswerth zu einem Zeitpunkte, wo [illegible] heraus[illegible] [illegible] in der Trennung von vocaler und Instrumentaler Musik wie ein Kriegsruf unter Kunstler und Kunstfreunde geworfen, der letzteren alle selbständige Ausdruckskraft [illegible] abgesprochen worden ist, soweit sie [illegible] nicht durch das Wort [illegible] werde. In einem Zeitpunkte, in welchem wohl auch aus berufenstem künstlerischen Munde jenem Gegensatze eine Bedeutung beigemessen wird, wie wenn es sich um innerlich verschiedene Kunstgebiete handelte, und in einem gewissen herabsetzenden Tone von dem vorwiegend instrumentalen Charakter moderner Musik gesprochen wird, der es zu einer reinen vocalen Wirkung, die alten Meistern vergleichbar, nicht mehr bringe. Wenn damit gesagt ist, dass die neueren Componisten (Mendelssohn, Schumann u. A.) in ihren Gesangscompositionen mitunter die Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme nicht genug berücksichtigen und ihr zu viel Unsangbares zumutheten, so wollen wir das im Wesentlichen gern als berechtigt ansehen und zugeben, dem man es [illegible] grössten Rechte des Vokalsatzes [illegible] zu schreiben den Componisten giebt; soll aber ein innerer Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Kunstgebieten aufgerichtet werden, in welchen innerlich verschiedene Darstellungsobjecte durch innerlich verschiedene Mittel ausgedrückt werden, so muss gegen eine solche Scheidung als eine allem ästhetisch-musikalischen Princip zuwiderstreitende Verwirrung eingelegt werden.

So warm [illegible] dieser Gedanken wir der [illegible], aber wo bleibt die Besprechung so unserer [illegible] Liebes-Walzer? Brahms möge uns verzeihen, dass wir die Erwähnung derselben [illegible] zum Ausgangspunkte einer principiellen Erörterung gemacht hätten und gezeigt, wenn seinen Namen selbst in einen [illegible] [illegible] Principienstreit hineinzuziehen, auf dessen Behandlung Ein [illegible] zu üben ihm sicherlich ganz fernliegt.

Anmerkung. Soll ich nicht meine Meinung über den hier berührten Streitpunkt in wenigen Worten hinzufügen — was eigentlich nur geschieht, um zu sagen, dass mir Fragen dieser Art nicht gleichgültig sind — so glaube ich ebenfalls, es habe Brahms [illegible] [illegible] gegen mit seiner Musik [illegible] zu retten, [illegible] [illegible] weil ihm seine [illegible] musikalische Empfindung sagen [illegible] dass [illegible] Fall gar [illegible] [illegible] Grundsatz führt. In ästhetischen Dingen kann ein einzelnes Kunstwerk kein Argument, sondern immer nur Beispiel sein. [illegible] Grundsatz ist [illegible] Umgekehrt [illegible] [illegible] [illegible] die Zukunftsmusiker, deren Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger etc. nicht Beispiele, sondern Argumente sind. [illegible] [illegible] wäre [illegible] [illegible] gewesen, dass [illegible] Herr [illegible] [illegible] gegeben hätte, weil [illegible] [illegible] Idee besteht. [illegible] [illegible] [illegible] schon durch den [illegible] des Componisten [illegible] ausgesprochen ist. [illegible] ist jetzt nicht ganz [illegible] geworden und [illegible] [illegible] [illegible] der Titel [illegible] — ist die musikalische Poesie jedenfalls. Zum Idee oder Grundanschauung, welche den Componisten bei der Hervorbringung [illegible] Tanz [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] Befriedigung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. — Was nun [illegible] von [illegible] künstlerischer Seite [illegible] Gervinus [illegible] Verwerfung der bewegten Streichinge [illegible], so habe ich [illegible] [illegible] gefunden, dass es [illegible] [illegible] um den Künstlerische oder Nichtkünstlerische hier ganz aus dem Spiele [illegible] und nur bei den Sache [illegible]. Die Sache ist eine [illegible] und [illegible] das Problem [illegible] Gründen dieser Wissenschaft, [illegible] ist hier der Pianist [illegible] mit [illegible] Gründen oder Sophistik [illegible] ist der Scheinbare — so [illegible] [illegible] die beste [illegible] [illegible] [illegible] diese Erörterung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sondern nur als Antl[illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] durch diesen Sachverhalt [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Untersuchung [illegible] [illegible]. In welchem Sinne und Umfange die [illegible] Vocalcomponist [illegible] Instrumental [illegible] genannt werden kann, wäre wohl zunächst festzustellen. Nur dieses für heute.

Chr

André's Sprüchwörter, hoffentlich zum letzten Male

Frankfurt a. M. Am Schlusse des betreffenden Artikels in Nr. 47 dieser Blätter ist der Wunsch ausgesprochen: der Verleger André möge eine [illegible] Entschuldigung [illegible] [illegible] doch nicht [illegible] möge [illegible] [illegible]. Nun liegt aber hier der eigenthümliche Fall vor, dass der einstige Verleger (der jetzige A. André — Firma J. André — ist der [illegible] der [illegible]) zugleich der Verfasser des Werkes war, also eine [illegible] Verhandlung zwischen Beiden nicht stattfand. Es kommt

als Alles auf die Herbeischaffung eines Autographs an. Ein solches ist denn auch vorhanden. Herr André glaubt aber mit Recht, dass man der Versicherung Anderer über die Authenticität desselben mehr Glauben schenken wird als seiner eigenen, da er der Sohn des betreffenden Componisten ist. Ich erfülle deshalb gern den Wunsch des Herrn Verlegers, über dieses Autograph nachstehend zu berichten.

Nach dem Tode des alten André wurde ein Theil seiner Hinterlassenschaft in Auctionen verkauft. Darunter befanden sich namentlich viele theoretische Werke. André hatte dieselben, da er sie bei Bearbeitung seines eigenen grossen Theoriewerkes benutzte, mit zahlreichen Randglossen versehen, zum Theile zu eben diesem Zwecke mit Papier durchschiessen lassen. Ein solches Buch — Joseph Klein's »praktische Musik« — erstand ich und lernte dadurch André's Handschrift genau kennen. Die hiesige Musikschule besitzt ein Manuscript der »Conversations musicales pour Pianoforte à 4 mains par A. André«, welches aus dem Verfasser an den hiesigen Tonkünstler, Herrn Heinrich Henkel, kam und von diesem der Schule geschenkt wurde. Dasselbe trägt auf dem Titel genau dieselben, zum Theil sehr charakteristischen Züge, welche auch das Manuscript unserer [illegible] Werke zeigen. — Vor mir liegt in diesem Augenblicke ein Manuscript, [illegible] Hochformat, das die Sprichwörter in vier Stimmen [illegible] und in weiteren zwei Zeilen die Clavierbegleitung enthaltend. Das mir vom Verleger zugesandte Heft hat kein eigentliches Titelblatt, es trägt aber am oberen Rande die Ueberschrift »Die Sprichwörter. Zum Stich neu bearbeitet in Offenbach, März 1827« und am unteren Rande der ersten Seite die Bemerkung: »Ursprünglich für die beiden Demoiselles Tischbein, die Herren Schelle und Lamberger in Leipzig im May 1789 geschrieben.« Diese Worte, sowie der gesammte Text und die Noten des Manuscripts sind bis auf die kleinste Eigenthümlichkeit mit denselben Zügen geschrieben, welche ich als die Handschrift Anton André's kenne. Herr Henkel, ein Schüler André's, bestätigt dies und habe [illegible], dass André mit ihm über diese seine Composition zuweilen gesprochen. Es leben ausserdem hier in Frankfurt und der Umgegend noch manche Musiker, welche die Authenticität der Handschrift bezeugen. So liegt also die Sache jetzt so: Niemand hat mit Bestimmtheit gesehen, dass Haydn die Sprichwörter geschrieben. Niemand hat ein Autograph der Sprichwörter von Haydn gesehen. Niemand hat gehört, dass Haydn das Werk recamire, dagegen liegt ein Autograph des Werkes von A. André vor und es leben noch Leute, welche wissen, dass André dasselbe als sein Eigenthum bezeichnete. So lange nun nicht gleiche Beweise für Haydn beigebracht werden, kann, meine ich, nun der Act schaft desselben gar keine Rede sein. All[illegible] Beweise laufen darauf hinaus, dass ein einziger Mensch, Pater Hörle, behauptete, das Werk sei von Haydn, und dass manche den Stoff [illegible] Haydn gewesen, als er es schrieb. —

Wenn man auf den Werth des Werkes hinweist, um dasselbe auf Haydn zu schliessen, so muss ich bemerken, dass A. André ein im Augenblicke des Weisen nicht [illegible] gewürdigter Componist, gerade in solchen Dingen sehr geschickt war, wie Jeder weiss, der seine Lehre des Canons und der Fuge kennt. Das Kunststück, welches er in diesem bei Seite macht, vier Stimmen in verschiedenen Taktarten singen zu lassen, hat er oft noch grösserer Consequenz und ausserordentlichem Geschicke in seinem fugirten Satz [illegible] »[illegible]« durchgeführt. Auch ist nur die Frage erlaubt, ob der Oberösterreichische Haydn, wenn er einem Mönchskloster ein Andenken hinterlassen wollte, denn wohl eine so [illegible] [illegible] sich neuestgehende Sopranpartie angebracht haben würde? Ist ein solcher Luxus nicht viel erklärlicher, wenn es sich um ein gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmtes, aber auf vier genannte Persönlichkeiten berechnetes Werk handelt, worunter zwei Damen? — Zum Ueberfluss sei noch erwähnt, dass mein hier [illegible] Herr Henkel, der, weil er in den letzten Lebensjahren André's ununterbrochen und mit demselben verkehrte, hier Autorität ist, bereits für eine andere Zeitschrift einen Artikel über diese Angelegenheit geschrieben hat.

W. Oppel.

Concertbericht aus München.

—S— Im Mai 1870. Wiederum ist eine Concertsaison an uns vorübergegangen, die mit manchen ihrer Klänge uns im Innersten berührte und in edelster Weise mit Begeisterung erfüllte, während andere ihrer Weisen uns weniger anmuthend, vielleicht sogar abstossend auf uns wirkten. Wie dem auch sei — jedenfalls wird sie schon in Rücksicht auf den Standpunkt, den München in musikalischer Beziehung einnimmt und einnehmen soll, einer Beachtung in weiteren Kreisen. Es mag daher zeitgemäss erscheinen, wenn wir, anknüpfend an die in Nr. 15 und 21 d. Bl. gegebene Schilderung des jüngst vergangenen Münchener Musiklebens, auch der nunmehr beendeten Concertsaison einen kurzen Erinnerung widmen. Dabei wird es angemessen sein, zu berücksichtigen, in wie weit sich die Verhältnisse seit jener Betrachtung änderten, in wiefern die dort ausgesprochenen Erwartungen gerechtfertigt erscheinen, oder in welcher Weise die oben dargelegten Ansichten allenfalls Modificationen zu erleiden haben.

I.

Die **Concerte der musikalischen Akademie** — es waren diesmal ihrer fünf, zwischen dem 9. März und 10. April — haben den eigentlichen Kern der Münchener Concertmusik zu bilden und alles mehr oder wenig musikalisch gebildete Concertpublikum zu versammeln. Sie sollen den ersten Rang im hiesigen Musikleben, sie mögen ihn auch in diesem Berichte einnehmen, und zwar sollen vorerst ihre Programme analysirt, dann einige allgemeine Erörterungen daran geknüpft werden.

Die aufgeführten Orchesterwerke waren: Symphonien von Beethoven (Nr. VI, VII und VIII), Mozart (G moll), Schumann (Nr. IV), Suite von Grimm (Op. 16 neu), Ouverturen von Beethoven (Leonore Nr. 3), Cherubini (Anakreon, Lodoiska), Schubert (Alfonso und Estrella), Mendelssohn (Hebriden), Rubinstein (Iwan der Grausame, neu), Bernsdorf (Märchen-Ouverture, neu). Was zunächst die Novitäten betrifft, so fand Grimm's zweite Suite in ihrer edlen, ernsten Haltung mit trefflicher Instrumentation, schönen Motiven und gediegener Form allenthalben grossen Beifall und brachte dem Componisten verdienten wohlverdienten Hervorruf, möge uns die genaue Bekanntschaft des Werkes durch Partitur und Clavierauszug recht bald zu Theil werden. Minder Günstiges ist von den anderen beiden Compositionen von Bernsdorf und Rubinstein zu erwähnen. Zwar fehlt es jener »Märchen-Ouverture« nicht an charakteristischen Motiven und entsprechender Instrumentation, welche eben Zeugniss von nicht unbedeutender Begabung ablegen, aber es mangelt an dem nöthigen Fluss und an Einheit. Der »grausame Iwan« aber, obwohl er schon im Programme nicht mit diesem seinem richtigen Titel, sondern nur als »Iwan IV.« (wie es scheint, um Anspielungen zu vermeiden), auftrat, machte völlig Fiasko; zwar hat auch er einige wenige interessante Partien, grossentheils aber ist es wahrhaft »grausame« Musik, und in anderen allerdings ausserordentlich charakteristisch. Wahrlich zu bedauern ist es, dass ein Mann von so entschiedener musikalischer Begabung wie Rubinstein neben einzelnem Trefflichen, was er geschrieben hat, derartige Missgeburten zur Welt bringt, wie uns dünkt, hauptsächlich aus Mangel der nöthigen Selbstkritik und der Sucht, viel zu

schreiben, wozu allerdings auch eine gewisse Effecthascherei und Streben nach andersformendischen Neuerungen kommt. Bezüglich der Aufführung dieser und der übrigen Orchesterwerke verdient die der Gesammtheit Sache unter den Componisten morgischer Leitung am meisten Lob, so dass vielfach der Wunsch laut wurde, dieselbe möchte doch oft in ähnlicher Weise dirigiren. Ihr zunächst stand die Execution der Symphonie von Schumann und der Leonoren-Ouverture Nr. 3, einem hier sehr selten gehörten, natürlich allerdings mit Begeisterung aufgenommenen Werk, während die Aufführung insbesondere der Beethoven'schen und der Mozart'schen Symphonien das durch Lachner gerade in diesem Punkte am meisten verwöhnte Ohr nicht befriedigen konnte, denn theils waren die Tempi vergriffen, wie besonders beim Schlusssatze der Pastoralsymphonie und den beiden Mittelsätzen der achten Beethoven'schen, oder es war die gehörige Feinheit des piano, die richtige Steigerung des crescendo, wie vorzüglich bei Mozart, zu vermissen. Den Ursachen dieser bedauerlichen Informalia in pejus seien unten noch einige Worte gewidmet.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Prag, Mai 1870.

(Das Conservatorium.)

(Schluss.)

Nach diesen Andeutungen über den jetzigen Standpunkt des Conservatoriums angelangt, können wir uns bei Erwähnung seiner diesjährigen öffentlichen Leistungen um so kürzer fassen. Wie [illegible] gab dasselbe auch heuer drei Concerte, von denen in Betreff des ersteren schon Vortrefflich im Allgemeinen berichtet sei, dass dieselben ganz an der Spitze der hiesigen Productionen stehen und alle der anderen Instrumentalkörper an Glanz, Pracht, Präcision und künstlerischer Schönheit und der Auffassung über treffen. Ja, wir können, ohne unbescheiden zu sein, sagen, dass diese bereits jenem des von dem ungespielten Meister zusammengesetzten Orchester zu rivalisiren im Stande, was um so mehr zu bedeuten hat, wenn man die Wahl der Compositionen, zumeist Aufgaben der höchsten Gattung, in Betracht zieht. Im ersten Concerte kam Franz Lachner's neueste Suite in C unter des eingeladenen Componisten eigener Leitung zur Aufführung. Das jugendfrische Werk fand eine enthusiastische Aufnahme und bereitete dem königl. bayerischen Hofkapellmeister einen wahren Triumph glänzenden Erfolges; er selbst lobte einer Befriedigung ob der ihm mit Begeisterung folgenden jugendlichen Orchesters nachmals lebhaftesten, ja begeistertem Ausdruck. Das dritte Concert brachte und Schumann's D-moll-Symphonie, wenn auch nicht so eingänglich wie die Ideenreich so grossartig wie die C-Symphonie, doch reich an tiefbedeutsamen Momenten, aber auch an überhaupt blen Schwierigkeiten, deren Bewegung, was wieder im günstigen Umstande künstlerischer Vorbereitung zu glänzend überwunden werden können. An diese symphonistischen Vorträge reihen sich die Ouverturen zum Märchen von der schönen Melusine von Mendelssohn und zu »Tannhäuser«, welch letztere umso grösseres Wohlgefallen erwecken, als das Streichquartett mit 16 ersten, 16 zweiten Violinen, dieser Anzahl entsprechenden Violen und Celli und 8 Violons besetzt erschien. Wenn wir noch das Andante aus der oben genannten Suite erwähnen, so geschieht es nur deshalb, weil sich da Inhaber der Violon- und der Violaschule Ondřej Ševčík und Florian Wopa als treffliche Schüler des Herrn [illegible] ohne zu wundern, wie der Clarinettist Sobotecký in dem Vortrage des Mozart'schen Quintetts mit mehrfacher Besetzung der Streichinstrumente als ein solcher des Herrn Gutfreund. Das zweite Concert hatte den Charakter eines grossen Festconcerts. Da sich heuer ein Cursus abschliesst und die abschliessenden Zöglinge ihre Lehrzeit bereits am Schlusse des Schuljahrs beschlossen und anderen Aspiranten Platz machen, so musste die Jubiläumsfeier Beethoven's aufgehoben werden und fand im zweiten Concerte von Seiten des Instituts eine würdige Begehung, um so mehr, als sich das vorstehende Orchester gerade hier selbst zu übertreffen schien. Zur Aufführung gelangten in nahezu vollendetem Vortrage die »Eroica« und die grosse Ouverture Op. 124. Ausser der Hof- und Kammersängerin Frau Wilt aus Wien, welche die grosse Arie der Leonore und drei lyrische Compositionen des Gefeierten sang, trug zur Verherrlichung des Festes die ebenfalls eingeladene Pianistin Fräulein Sophie Menter aus München wesentlich bei. Sie spielte bei dieser Gelegenheit das grosse Es-dur-Concert und als Solostück noch das Andante con Variazioni aus der Sonate Op. 109. Auch bei den anderen Conservatoriumsconcerten wirkte sie mit und gab noch zwei selbständige Concerte. Auf diese Art bekamen wir von ihr ausser dem genannten auch die beiden Concerte von Liszt in Es und A und das Weber'sche in F-moll zu hören, ohne die zahlreichen Solostücke aus der alten, neueren und neuesten Pianofortelitteratur anführen zu können. Sophie Menter stellte sich da als Stern erster Grösse, als eine Virtuosin und Künstlerin dar, die wohl alle ihre jetzt blühenden Colleginnen siegreich überstrahlen dürfte, was sich auch dann, als die hochgefeierte Mary Krebs zu gleicher Zeit in unseren Mauern weilte und concertirte, glänzend bewährte. Ausser diesen statutenmässigen drei Concerten wirkt das Conservatorium noch alljährlich bei einem Wohlthätigkeitsconcerte mit und veranstaltet ein solches kurz bevor des Pensionsfonds seines Professorencollegiums. Wir wollen nur noch des letzteren Abends erwähnen, weil es seinem Abschluss einen musikalischen Notabilität zugegangen wurde. Der königl. sächsische Hofkapellmeister aus Dresden Herr Julius Rietz dirigirte seine dritte Symphonie in Es persönlich und gab der vorzüglichen Leistung des Orchesters ein eben so glänzendes Zeugniss wie Meister Lachner. Dass das schon früher durch seine [illegible] Werke auch hier rühmlichst bekannte Componist und Dirigent eine seiner Bedeutung entsprechende Aufnahme fand, versteht sich wohl von selbst.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⊕ Breslau. Von den Concerten, welche die letzten Monate uns brachten, werden alle Aufführung des Judas Makkabäus am 29. März [illegible] Singakademie Josephine Haumburg. Wir [illegible] hier [illegible] einen Bericht, den Herr Sanitätsrath Dr. Wolff darüber in der »Schlesischen Zeitung« veröffentlichte. Er schreibt: »Die von der Singakademie unter Leitung ihres königl. Musikdirectors Herrn Dr. Julius Schaeffer am Sonnabend vor Dienstag veranstaltete Aufführung des Oratoriums »Judas Makkabäus« von G. Händel erfreute sich einer zahlreichen Theilnahme des Publikums und wir [illegible] jemals ein [illegible] Werke gehört haben. Wir das meisten der übrigen Oratorien Händel's dieser Epoche ist [illegible] Retter des israelitischen Volkes, mit Knecht und Knechtschaft, von Kampf und Leiden, zum Siege und zur Freiheit führten. Das Werk [illegible] bekannt, denn wir [illegible] andere Bearbeitung [illegible] sofort [illegible] Herrn Dr. Schaeffer auf das Sorgfältigste [illegible] Aufführung desselben wurden [illegible]. Wir [illegible] Partitur jedoch nach der neuen Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft mit dem vom [illegible] trefflich [illegible] Texte benutzt wurde. In bezug auf die [illegible] zu bemerken, wie bereits in diesen Blättern [illegible] und [illegible] Herrn Dr. Schaeffer auf [illegible] Weise [illegible] der Arien das Clavier hinzugefügt wurde. So war für eine würdige Vorführung des Oratoriums »Judas Maccabäus« [illegible] Vermeidung [illegible] beträchtlich [illegible] unvollkommen [illegible] anzunehmen ist. Die Fülle des Klanges und die Präcision der Ausfüh-

ANZEIGER.

[58] Soeben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben

Musikalischer Hausschatz. 15,000 Exemplare verkauft.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder

für Pianoforte und Gesang.

1—12 Lieferungen à 1 Groschen

Dieses Werk, das durch seinen Absatz für seine Gediegenheit bürgt, enthält aber auch unsere herrlichen Volkslieder und bietet allen Freunden volksthümlicher Musik eine willkommene Gabe.

Leipzig. *Moritz Schäfer.*

---

[59] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

M. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur

Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

Op. 61. **Marche des Tirailleurs.** Caprice de Concert pour le Piano. 25 Ngr.

Op. 63. **La Talamagna.** Danse havanaise pour le Piano. 15 Ngr.

Op. 53. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style à l'usage de l'école supérieure du Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Bruxelles.) Cah. 1. La Joyeuse. La Fière. La Passionnée. La Rêveuse. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Sereine. Pour la main gauche seule. 25 Ngr.

Op. 56. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis: Menuet. Aujourd'hui: Méditation.) 25 Ngr.

---

[60] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Carl Hering.

Op. 14. **Kindliche Stücke** für den ersten Beginn des Clavierspiels (Herrn Louis Wandelt zu Breslau.)
Heft 1. 5 Stücke. 17½ Ngr.
Heft 2. 5 Stücke. 15 Ngr.

Op. 15. **Kleine Genrebilder** für Pianoforte. (Frühling. Das Lied von der Treue. Die ersten Schneeglöckchen. Die Zigeuner. Die Undine. [illegible] Der Chor von Schottland. Verlobung. Das Holländische Mährchen. [illegible]) (Seinem Freunde Abel Halsen.) 1½ Ngr.

Op. 16. **Kinder-Serenade** für Klein und Gross für Pianoforte. (Seinem Freunde Ferd. [illegible] gewidmet.)
Zu zwei Händen 27½ Ngr.
Zu vier Händen 15 Ngr.

Op. 11. **Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Louis Köhler gewidmet.) 1 Thlr.

Op. 17. **Palingenesia.** Grosse Sonate für Pianoforte. (Sr. königl. Hoheit dem Prinz Georg von Preussen [illegible]) 2 Thlr.

Op. 18. **Zweite Zigeuner-Serenade** für Pianoforte zu vier Händen. (Herrn Wilhelm Taubert, königl. preussischem Hofkapellmeister gewidmet.) 1 Thlr.

---

[61] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft 1. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. Bannock's o' Barley-meal. Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Love will find out the way. Nr. 5. Lass, what art thou. Nr. 6. The Flowers o' Dundee. Nr. 7. Annie wee thing. Nr. 8. The [illegible] in Sutton dress. Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft 2. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. [illegible] Nr. 13. The Yellow Haired Laddie. Nr. 14. A [illegible] Nr. 15. O Charlie's content. Nr. 16. The Burial of Sir John Moore. Nr. 17. The [illegible] Bride. Nr. 18. Charlie is my darling. Nr. 19. [illegible] Nr. 20. Oh Megan [illegible]

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft 1. 2 à 20 Ngr.

Heft 1. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de Bâle en Suisse. Nr. 3. Ah de la pipe de tabac. Nr. 4. [illegible] Nr. 5. [illegible] Nr. 6. A la ronde du [illegible]

Heft 2. Nr. 7. [illegible] Nr. 8. La Vendéenne. Nr. 9. Ce jour-là [illegible] Nr. 10. La [illegible] Nr. 11. La [illegible] Nr. 12. [illegible]

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft 1. Nr. 1. The song of the lark. Welsh air. Nr. 2. The bending of the leaf. Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The oyster girl.

Heft 2. Nr. 5. The Garb of old Gaul. Nr. 6. The Coquette new modelled. Nr. 7. Ah Celia why. Nr. 8. [illegible] Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Widow of Wareham.

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Béarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 22½ Ngr.

Heft 1. Nr. 1. [illegible] Nr. 2. [illegible] Nr. 3. [illegible] Nr. 4. [illegible] Nr. 5. [illegible]

Heft 2. Nr. 6. [illegible] Nr. 7. [illegible] Nr. 8. Jean Marie [illegible] Nr. 9. [illegible] Nr. 10. Camille [illegible]

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft 1. 2 à 27½ Ngr.

Heft 1. Žalo dívče, žalo trávu. Nr. 2. Což se [illegible] Nr. 3. Divertimento [illegible] [illegible]

Heft 2. Nr. 7. [illegible] Nr. 8. [illegible] Nr. 9. [illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 1. Juni 1870. | Nr. 22. | V. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium auf der Bühne. 2. Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien (Fortsetzung). — Der Kölner Domchor. — Entgegnung auf G. Nottebohm's Beethoveniana Art. XXX. — Concertbericht aus München (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Es war allerdings eine Möglichkeit vorhanden, um dem Geistlichen Schauspiel eine grosse Bedeutung zu erhalten; aber der Weg, welcher dahin führen konnte, ist nicht betreten. Im Mittelalter wurden heilige Geschichten durch grosse Volksmengen agirt und unter Theilnahme aller Stände aufgeführt. Alles war ungeschlacht, ohne Trauerung, das ganze Volk war anbelangend davon betheiligt; die bekanntesten und beweglichsten Geschichten wurden vorgeführt. Jeder sprach, spielte, sang und kleidete sich wie es ihm eben recht lieb schien. Dies waren gesunde Elemente, aus denen sich ein Drama hätte entwickeln können; aber es entwickelte sich nicht, denn alles was fehlte gänzlich. Zunächst der Hauptsache, ein lebendiger Chor. In den Mysterienspielen des Mittelalters — die bekanntlich bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein reichten und noch im achtzehnten durch die Jesuiten erneuert wurden, wovon ein Beispiel das Oberammergauer Spiel ein Ueberbleibsel ist — war eine Fülle von Anlagen und Art, deren Ausbildung die meiste Zeit in Anspruch nahm, aber nirgends gewahren wir die Ansätze zu einem wirklichen Chor. Dies ist sehr merkwürdig und zeigt uns die künstlerische Bedeutungslosigkeit der genannten Spiele. Die Ursachen liegen für den, der nicht an einen zufälligen Conclusion Gefallen findet, nahe genug. Die alten Stoffe waren nicht so geschmeidig von Natur, wie die griechischen; man hat über selbstgemachte Beispiele eines feststehenden Textes nicht hinaus, die Bühne that es in jeder Hinsicht der Kanzel gleich, der Prediger war die höchste Autorität, das mustergültige Vorbild. Dabei sahen das hauptsächlichste Kunstmittel, die Musik, in den neueren Zeiten schon vom frühen Mittelalter an einen ganz abweichenden Lauf, wurde selbstständig gelehrt, und wenn auch nicht gerade dem breiten Leben entfremdet, so doch hie und da Lebendigkeit untersucht. Es war eben der Trieb zur Selbstständigkeit und zu höheren Zielen, der sich damals zum ersten Male in ihr regte. Wie ganz anders bei den Griechen, wo die Musik sich so wenig von Wort und Handlung entfernen konnte noch wollte, dass die Dichter als wahre Tondichter zugleich auch die Musik besorgten!

Dies wird hier gesagt, um die gänzliche Unmöglichkeit darzuthun, dasjenige, was im Drama des Mittelalters ver-

säumt ist, jetzt noch nachholen zu können, und zwar eben durch Umformung fertiger Werke von anerkannter Bedeutung, die auf ganz anderem Wege ihre Kunstgestalt erhalten haben. Diesen Gedanken, der auch den confusen Düsseldorfer Experimenten zu Grunde liegt, müssen wir hier mit aller Klarheit und Entschiedenheit als einen völlig unhaltbaren, unausführbaren aufdecken, weil derselbe, obwohl ausgesprochen, etwas Verlockendes hat und manchen Unkundigen zu Gunsten der neuen Versuche bestricken könnte.

Das Oratorium, welches in der Form nicht der Tragödie der Griechen gleich werden konnte, ist es um so mehr dem Geiste nach geworden. Oder noch angemessener gesprochen: die Kunstformen, auf ihre Wesenheit gesehen, sind bei beiden wirklich dieselben geblieben, nur ihre Anwendung ist verschieden. Dieselben hervorragenden und ruhig erhabenen — für unsere Bühne natürlich weitaus zu ruhigen und zu erhabenen — Chöre, welche grosse Ideen und sittliche Grundsätze verkünden, finden sich in beiden, aber bei wechselnder Gleichheit der Worte und Musik und Darstellung völlig verschieden. Man hat von dem ganz ungemischten Ursprung des Oratoriums in einem handgreiflichen Beispiel.

Auch der besprochene »Belsazar« enthält derartige Chöre. Der erste Act schliesst mit einem solchen. Volk Israel singt im Hinblick auf Belsazar:

1. Allmälig steigt Jehova's Zorn,
   bis er die höchste Höh' erreicht;
   dort kommt noch lang Barmherzigkeit den Strom,
   eh' er den Frevler strafend beugt.
2. Langmüthig harrt er seiner Reu,
   zu Gnad' und Milde reich.
   Doch wenn Verstockung schwächt das Heil,
   erreicht endlich ihn der Rache Pfeil;
3. Und welchen Weg er geht, trifft sein gerichtet Haupt
   im Flammenstrahl der Donnerkeil.

Das würdige, ja noch überragende Seitenstück hierzu bildet der grosse Schlusschor des zweiten Actes, der Cyrus feiert und so lautet:

1. O tapfrer Fürst, drum hoch beglückt,
   wer einst dein Tugend-Reich erblickt!
   Wär' jeder Thron dem deinen gleich,
   dann wär' die Erd' ein Himmelreich,
   es folgte frei Gehorsam und Huld,
   Gehorsam als das Liebe Kind.

> 8 Der Streit der Völker wär' versöhnt,
> Gesühnt nah Krieg' und ew'ge Zeit
> trügen ihr Reich von Land zu Land,
> und Krieg und Knechtschaft wär' verbannt

Hier wird das Bild eines gerechten Königs aufgestellt, also das, was seit der Erscheinung David's in den Schriften aller Propheten geschaut und die besten Hoffnungen Israel's einschliesst. Durch einen solchen Chor wird daher das Edelste und Geistigste dieses Geschlechts ausgedeutet, es steht völlig im Rahmen desselben und füllt es mit zu gestalten. Die Wahrheit, welche er ausspricht, bleibt für alle Zeiten, denn in dieser Idee, wenn sie ernsthaft erfasst und zur Geschichte erhoben, liegt etwas Unvergängliches. Es ist nun die Aufgabe und der Vorzug der Kunst, diese concrete Gestalt aus den Trümmern einer untergegangenen Geschichte wieder zu schaffen und zu einer dauernden Gegenwart hinzustellen. Man sage nicht, dergleichen können wir nicht recht empfinden, weil die anderen Idee von der Leitung der Völker eine andere ist, als die hier gelehrte patriarchalische, eben als ein Augenblick des vollsten Friedens und Glückes, dem ewige Dauer gewünscht wird, der aber nicht dauert, sondern die Völker zu neuen Kriegen und neuen Versuchen der Gestaltung ihres Daseins treibt, muss ein solches Gemälde unsere vollste Theilnahme erregen. Es ist nun eine beklagenswerthe Thatsache, dass derartige Chöre bei unseren Oratorienaufführungen in jeder Beziehung zu kurz kommen. Zunächst streicht man davon, was nur irgend zu entbehren ist, und entbehrlich scheint so ziemlich alles, da es doch nicht nothwendig zu der »Handlung«, sondern zu den entbehrlich stehenden »Liebhabereien« gehört. Wie dann die beliebtesten Reste gesungen werden, möge man sich selber sagen. So führt man, oft mit vieler Mühe und [illegible] Eifer, Oratorien auf und bringt auch schliesslich um das, was das Oratorium eben zu einem Oratorium macht. Man darf sich nicht verhehlen, und keine Rücksicht darf uns abhalten zu sagen, dass es in dieser Beziehung besser werden muss. Thun unsere Oratorien-Vereine diesen weiteren Schritt, so werden sie mit gewissen Chören, namentlich aber mit den Werken insgesammt, noch ganz andere Wirkungen erzielen und zugleich zwei Gebieten, zu denen sie immer noch unselbständig hinüber neigen, — der kirchlichen und der theatralisch-dramatischen Musik — in würdiger Unabhängigkeit sich gegenüber stellen. (Fortsetzung folgt.)

Der Kölner Domchor

Die gegenwärtigen Bestrebungen in der katholischen Kirche, ihre Kirchenmusik zu reformiren, haben ihren Ursprung nicht allein in einer auf wissenschaftlichen Gründen gestützten künstlerischen Ueberzeugung, sondern zum grossen Theile in den centralistischen Tendenzen, welche den Katholicismus in jene furchtbare Krisis gedrängt haben, deren Ausgang augenblicklich in allen christlichen Ländern mit fieberhafter Spannung erwartet wird. Es ist bekannt, dass der katholischen Liturgie wenigstens in den abendländischen Theilen der Kirche ein streng einheitlicher Charakter aufgeprägt ist, der durch kleine Verschiedenheiten, die in einzelnen Gegenden herkömmlich sind, nicht alterirt wird. Jener Partei nun, deren einziges Ideal Rom ist, welcher Rom in allen Dingen als allein berechtigter Vorbild gilt, waren solche örtliche Verschiedenheiten in der Liturgie ein Dorn im Auge, und die Beseitigung derselben gilt für sie eine durch das Heil der Kirche gebotene Nothwendigkeit. Einheit und Uniformität sind den Anhängern dieses kurzsichtigen, beschränkenden Begriffs. Uniformität ist ihr Ziel, dem Alles geopfert werden muss. Um sich nicht dem Vorwurfe der Inconsequenz auszusetzen, mussten die Anhänger dieser Richtung, die in ihrem Wesen der Kunst ein solcher durchaus fremd ist, auch die unbedingte Uniformität der Kirchenmusik nach dem Vorbilde der päpstlichen Kapelle anstreben, die gesammte moderne Kirchenmusik musste von ihrem Standpunkte aus als verwerflich erscheinen, schon ihrer grossen Mannigfaltigkeit wegen und ganz abgesehen von ästhetischen Gründen. Diese acceptirte man indessen bereitwilligst als wirksame Hülfsmittel zur Geltendmachung der eigenen Tendenzen. Das Gewicht dieser Gründe verstärkte man mit dem Satze, die Kirchenmusik sei ein integrirender Bestandtheil der Liturgie und habe deshalb von ihnen ausschliesslich ihre Gesetze zu empfangen. Dass in dem Begriffe Kirchenmusik — wenigstens wenn dieselbe noch als ein Theil der Kunst gelten soll — zwei sich berührende Rechtssphären sind, die principiell abgegrenzt werden müssen, wenn Conflicte vermieden werden sollen, darum kümmerte man sich nicht. Die Musik, sagte man, ist in der Kirche nur geduldet, sie hat also aus sich kein Recht, sondern nur so weit als die Kirche ihr dies zuerkennt. Diese Ansichten waren die herrschenden bei der Kölner Provinzial-Synode im Jahre 1860, an welcher die Bischöfe von Köln, Münster, Paderborn, Mainz, Hildesheim und Breslau Theil nahmen. Die Beschlüsse dieser Synode tragen ganz entschieden das Gepräge der angedeuteten Richtung und zeigen eine ungleichliche Vermischung kunstwissenschaftlicher Grundsätze und wirklich liturgischer Rechtsnormen. Dadurch sind sie vielfach unklar und verworren. Die wichtigsten Sätze muss ich hier anführen, um die Stellung des Domchores, die aus der Durchführung dieser Beschlüsse hervorgegangen ist, zu bezeichnen. Um aber nicht missverstanden zu werden, schicke ich einige Bemerkungen voraus über die Frage, was denn eigentlich Rechtens soll in Sachen der Kirchenmusik. Abgesehen von dem Kirchenliede, welches hier nicht in Betracht kommt, gilt in der katholischen Kirche der Gregorianische Gesang als Kanon der Kirchenmusik, und an den Kunstgesang kann keine weitere Anforderung gestellt werden als die, dass er dem Charakter des Gregorianischen Gesanges sich anpasse, dass er diesem homogen sei. Wie diese Homogenität herzustellen sei, welche Mittel dabei zur Anwendung kommen sollen oder dürfen, ist eine Frage, deren Lösung einzig und allein dem Künstler vorbehalten ist. Kirchliche Rechtsnormen können darüber nicht bestehen, weil die Kirche durchaus nicht die Aufgabe hat, eine Theorie für die Kunst aufzustellen. Hierher gehört unter andern die Frage, ob und welche Instrumente zur Begleitung des Kirchengesanges angewendet werden dürfen. In dieser Beziehung kann man unbedenklich den Satz aussprechen, dass an und für sich kein Instrument unkirchlich ist, und dass eine absolute Nothwendigkeit gewisse Instrumente von vornherein zu verbieten, nicht vorliegt. Der Musiker ist also weder in der Wahl der Instrumente, noch in der Art und Weise ihrer Verwendung beschränkt, und hat sich nur nach ästhetischen Gesetzen zu richten. Kommen Missbräuche vor, so kann die Kirche in jedem einzelnen Falle nur durch ein Veto schützen. Dagegen hat auf der andern Seite allein die Kirche das Recht, über die gesammte Ordnung der Liturgie zu bestimmen. Ihr, nicht dem Musiker, steht die Auswahl der zu componirenden Texte zu. Ihr steht es zu, an welcher Stelle der Handlung die Musik eingreifen soll u. s. w. Diese Dinge sind so selbstverständlich, dass sie kaum erwähnt zu werden brauchen. Auch versteht es sich von selbst, dass der Musiker hinsichtlich des Umfanges einer Composition nach den über die Dauer eines liturgischen Actes bestehenden Bestimmungen sich richten muss, dass er also in dieser Hinsicht nicht souverainer Herr in der Kirche ist. — Kurz, bei der Kirchenmusik kommen zwei Factoren in Betracht, die Liturgie und die Kunst; die Repräsentanten der einen und der anderen

müssen gegenseitig ihre Rechte respectiren. In wie weit das bei den Bestimmungen der Kölner Provinzialsynode der Fall ist, mag der Leser selbst beurtheilen. Ich lasse hier die Hauptsätze aus dem 10. Capitel (de cantu ecclesiastico) der Verhandlungen folgen.

Post multiplices in mutatione sacrorum inductas depravationes illum antiquissimum cantum, qui Gregoriani nomine venit, vere ecclesiasticum esse et verum ecclesiastici fontem cantus alius negantibus nemo facile diffitebitur. Statuimus ergo et mandamus ut cantus ille Gregorianus sua restituatur puritati magisque colatur et ut qui in componendis novis melodiis occupantur, non tam chromaticis modulationibus quam scalis, sive tonis Gregorianis utantur et modos theatrales molles et lascivos quoscunque excludant.

Quamvis ex rationibus gravibus cantum regulam statuamus, ut per majorem anni partem cantus Gregorianus locum habeat, minime tamen cantum harmonicum penitus arcere volumus, immo ad distinguendam festa majora commendamus, dummodo qui magister ea revocet a natura et charactere cantus vere ecclesiastici. Relinquimus ergo choris rectoribus ad opera illa, quae ob auctoribus quorum primus est Joannes Aloysius Praenestinus, et illi vix secundus Orlandus Lassus, sublimi et devoto exarata sunt stylo. Abominanda autem illa missa, quae dicuntur musicales aliaque operibus musicis novissimorum temporum, ad aures titillandas magis quam ad excitandos pios affectus apta, singulatim vero verborum eorundem crebrarum repetitio et arbitraria collocatio vituperanda est. Omnino denique arcendus est ille mollis cantandi modus, qui pars universos vel reverenda unicum cantum comitatur.

Similis dicenda sunt de instrumentis musicis ad cantum adhibendis. Per longam saeculorum seriem, alia in cantum instrumenta Ecclesia non erat usa, praeterquam organo. Quod si praeter organum alia instrumenta musica cantui adhiberi ab Ecclesiae indulto libet, ea tamen sunt instrumenta rejicienda, quae quasi nimis aspera, ut tympana et cymbala, vel nimis mollia, ut nostri generis tibiae et fistulae. In choralem autem non vitetur militaris quidam clangor nimiusque strepitus, qui efficit, ut cantantium verba intelligi non possint. Instrumentorum usus e mente Benedicti XIV. finis praecipuus est, ut cantantium vocem corroborent et sustineant, nunquam vero opprimant et impediant.

Ex gravibus rationibus per majorem anni ecclesiastici partem cantus Gregorianus ad missarum solemnia adhibeatur. Si quae sunt ecclesiae, quibus major numerus cantorum praesto est, ut missas harmonicas ad regulas artis christianae compositas executioni dare possint, alterum chorum festorum, quibus id fieri optetur, Ordinario proponant, ut ab ipso decidatur deferantur, qui quoad usum cantus firmi et harmonici observanda sint, ne quod lex esse debet, in exceptionem abeat, neve contra, quod exceptionis locum nullatenus tenere licet, lex ipsa et consuetudo fiat.

(Uebersetzung.) »Angesichts vieler in die heilige Musik eingeführter Missbräuche, wird nicht leicht Jemand bestreiten, dass jener uralte Gesang, welcher von Gregor Ursprung und Namen hat, der wahre Kirchengesang und die reinste Quelle alles Kirchengesanges sei. Wir bestimmen also und verordnen, dass jener Gregorianische Gesang in sein Recht wieder eingesetzt, und mehr und mehr gepflegt werde, und dass diejenigen, welche sich mit der Composition neuer Melodien befassen, nicht so sehr chromatischer Modulationen als vielmehr der Gregorianischen Tonreihen und Tonarten sich bedienen und dabei alle weichliche und laxe Weisen fern halten.

»Obgleich wir aus gewichtigen Gründen gleichsam als Norm bestimmen, dass während des grössten Theiles des Jahres der Gregorianische Gesang Platz greife, so wollen wir doch den Figuralgesang nicht ganz zurückweisen, ja wir empfehlen denselben sogar für gewisse höhere Festtage, in so fern derselbe, wie ausgewählt wird, nicht von der Natur und dem Charakter des wahren Kirchengesanges abweicht. Es sollen daher die Chorregenten zurückgreifen zu jenen Werken, die im erhabenen und frommen Style gesetzt sind, von den Autoren, deren erster Johannes Aloysius Prenestinus ist, neben dem Orlando Lasso kaum den zweiten Platz einnimmt. Es seien vor sich fern halten mit so vielen sogenannten musikalischen Messen und anderen Compositionen der Neuzeit, die nicht zum Ohrenkitzel als zur Erregung frommer Gefühle dienen. Ganz besonders aber ist zu tadeln die willkürliche Wiederholung ebenderselben Worte und deren willkürliche Zusammenstellung. Ueberhaupt fern zu halten ist endlich jene weichliche Gesangart, bei der ein Theil der Sänger mit Mormeln (Brummstimmen?) den Sologesang begleitet.

»Aehnliches gilt von der Anwendung von Instrumenten bei dem Gesange. Während einer langen Reihe von Jahrhunderten hat die Kirche sich kaum anderer Instrumente bedient, als der Orgel. Wenn dieselbe nun auch zur Begleitung des Gesanges die Anwendung anderer Instrumente, als der Orgel, erlaubt, welche entweder zu rauh sind, wie die Pauken und Cymbeln, oder zu weichlich, wie die verschiedenartigen Flöten und Rohrpfeifen. Bei der Anwendung der übrigen ist möglicher militärischer Lärm und allzu Geräuschvolle zu vermeiden, wodurch bewirkt wird, dass die Worte der Sänger nicht verstanden werden können. Der Zweck des Gebrauches von Instrumenten ist nach der Meinung Benedikt XIV. vorzüglich der, dass dieselben die Singstimmen unterstützen und heben, nicht aber verdecken und unterdrücken.

»Aus gewichtigen Gründen soll während des grössten Theiles des Jahres der Gregorianische Gesang bei der Feier der Messe zur Anwendung kommen. Wenn jedoch einzelnen Kirchen eine grössere Zahl von Sängern zu Gebote steht, um mehrstimmige nach den Regeln der christlichen Kunst componirte Messen zur Aufführung bringen zu können, so soll dem Ordinarius ein Verzeichniss derjenigen Festtage, an denen dies gewünscht wird, vorgelegt werden, damit dieser die Grenzen bestimme, welche sowohl hinsichtlich des Cantus firmus als des Figuralgesanges zu beachten sind, auf dass nicht dasjenige, was Gesetz sein soll, zur Ausnahme, und dagegen dasjenige, was nur ausnahmsweise Platz greifen darf, zum Gesetz selbst und zur Regel werde.«

Ausser diesen Sätzen enthalten die Beschlüsse der erwähnten Synode noch eine Reihe von Bestimmungen über die Kirchenmusik, die weniger wichtig sind und deshalb hier übergangen werden können. Die angeführten Sätze genügen schon, um den Geist zu erkennen, aus dem dieselben hervorgegangen sind. Dieselben sagen entweder zu viel oder zu wenig; das letztere, wenn sie als ästhetische Richtschnur für den praktischen Musiker gelten sollen. Man betrachte ja nur die Bestimmungen über die in der Kirchenmusik zu duldenden Instrumente, vorzüglich die doch wohl sehr unklar und verworren gesagt sind, um den Componisten, der Instrumentalbegleitung gebrauchen will, in die empfindlichste Verlegenheit zu bringen. — Zu viel enthalten diese Bestimmungen aber, wenn sie nichts weiter sein sollen als Vorschriften der kirchlichen Behörde, deren erstes und wichtigstes Ziel doch das sein soll, dass sie nichts mehr und nichts weniger enthalten, als unbedingt nothwendig ist. Was den Musiker angeht, sollte man auch dem Musiker überlassen sollen. Selbst das ist vom Uebel, dass die kirchliche Behörde Palestrina und Lasso als Muster hinstellt. Gewiss ist es sehr erfreulich, wenn auch die kirchlichen Behörden ein Interesse für diese grossen Meister an den Tag legen, und ich wäre gewiss der allerletzte, der es beklagen würde, wenn dieses Interesse denn auch praktische Folgen hätte. Aber ganz etwas Anderes ist es, wenn kirchliche Verordnungen diese Meister gewissermassen privilegiren. Das kann nur dahin

führen, dass Manche der Gegenwart sich ganz absichtlich zu der Meinung verführen lassen, in der Nachahmung der alten Formen liege das Wesen der Sache. — Doch genug hierüber und zu dem eigentlichen Zweck dieser Zeilen — dem Kölner Besucher.

(Schluss folgt.)

Entgegnung auf G. Nottebohm's Beethoveniana Art. XXX.

In Nr. 4 d. Bl. hat Herr G. Nottebohm eine Stelle der Arie Marzellinens in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe der Fidelio-partitur als einen Druckfehler bezeichnet, weswegen ich in Nr. 1 d. Bl. geltend machte, dass diese Stelle, so wie sie in jener Partitur vorkommt, von Beethoven selbst in eine Copie der Arie hineincorrigirt wurde. (Demnach muss man wohl annehmen, dass die in Rede stehende Stelle in der Breitkopf'schen Fidelio-partitur nicht auf einem Druckfehler beruhe, und vermuthen, dass der Redaction jener Arie in dieser Partitur eine Copie der von Beethoven corrigirten Abschrift zu Grunde gelegen habe.) Hiemit erledigt sich die Erklärung Nottebohms, dass die von ihm als richtig aufgestellte Lesart der fraglichen Stelle durch die von Beethoven revidirte Fideliopartitur des Wiener Hofoperntheaters bestätigt werde und nicht eher angegeben werden könne, dass jene Lesart der anderen weichen müsse, als bis bewiesen wird, dass die von Beethoven corrigirte Manuscript einer späteren Zeit angehöre, als das der Kärntnerthortheaters.

Obwohl es nach wie vor Meinung zunächst Sache der Redaction der Breitkopf'schen Fideliopartitur wäre, die Richtigkeit der von ihr gewählten Lesart zu vertreten und von ihr auch vermuthlich am leichtesten geschehen könnte, da nach einer Bemerkung von Otto Jahn vorgibt, verschiedene Autographe [illegible] jedenfalls vorgelegen haben, möchte ich nur doch erlauben, einige Gründe anzuführen, aus denen nach meiner Meinung folgt, dass die Beethoven'sche Correctur der in Rede stehenden Stelle später stattfand als die [illegible] des Kärntnerthortheater geschrieben wurde.

Bekanntlich hat Beethoven seine im Jahre 1805 vollendete Oper später noch zweimal umgearbeitet. Die Arie der Marzelline in der fraglichen Stelle findet sich erst in der letzten Bearbeitung des Fidelio und dies namentlich auch die zum [illegible] Manuscript dieser letzten Bearbeitung gehörte, erkennt man bis ans drei Seiten, darunter das Titelblatt mit Nummern bezeichnet hat. Früher war diese Arie das erste Stück der Oper.

Es ist weiters bekannt, dass diese letzte Bearbeitung des Fidelio erst im Jahre 1814 und zwar für das Wiener Hofoperntheater stattgefunden hat, und dass auf diesem Theater die Oper in ihrer neuen Gestalt zuerst zur Aufführung gelangt ist. Demnach wird man die für dieses Theater im Jahre 1814 von Beethoven zusammengestellte und revidirte Partitur für die älteste halten müssen, welche von der letzten Bearbeitung vorhanden ist, und somit auch die darin enthaltene Lesart der fraglichen Stelle für die ursprüngliche. Nun wird auch dadurch bestätigt, dass in dem von mir besessenen Manuscript diese Stelle so wie in der Wiener Partitur stand, aber von Beethoven in der bezeichneten Weise ausgebessert wurde. Ich glaube somit dargethan zu haben, dass die Lesart der Breitkopf'schen Partitur der der Wiener vorzuziehen ist. Ob es sich beweisen wird, dass Beethoven schliesslich jene früher verworfene Lesart wieder aufgenommen hat, oder — was nicht unmöglich wäre — beide Lesarten nebeneinander bestehen liess.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir noch eine andere Stelle der Breitkopf und Härtel'schen Fideliopartitur zur Sprache zu bringen. Im 16. Tacte des ersten Duetts findet sich bei der Sopranstimme und nur bei dieser *forte* vorgezeichnet, was offenbar unrichtig ist. Eine Abschrift in meinem Besitze gewesene, von Beethoven revidirte Copie dieses Duetts scheint mir zu erklären, wie dieser f in jene Partitur kam. Zur besseren Verdeutlichung setze ich es aus dem bezeichneten und dem nachstehenden Takt die Sopran- und Instrumentalstimme hieher:

In jener Copie war bei Note *f* im 16. Takt ausdrücklich geschrieben. Um diese Undeutlichkeit zu beheben schrieb Beethoven, wie in ähnlichen Fällen gewöhnlich, den entsprechenden Buchstaben über die zweifelhafte Note. Ein Copist las später vermuthlich dieses *F* für ein Vortragszeichen und so mag dasselbe in die Breitkopf'sche Partitur gekommen sein.

Graz, 18. Mai.

Dr. Bischoff.

Concertbericht aus München.

I. Concerte der musikalischen Akademie.

(Fortsetzung.)

Uebergehend auf die Instrumentalsolovorträge mit Orchester haben wir zuvorführen die mit Recht sehr beifälligste aufgenommene Vorführung eines herrlichen wenig bekannten Hornconcerts von Mozart durch Herrn Strauss, ein höchst verdientes Mitglied unseres Hoforchesters. Violinist Venzl spielte ein Concert von Vieuxtemps mit hübschem Ton und technischer Sicherheit. In ähnlicher Weise Violoncellist Werner eine Romanze und Finale von Dabacke, wovon nur letzteres etwas gedankenvoll erschien. Dagegen mangelten diese beiden Eigenschaften beim Vortrag eines ziemlich langweiligen sentimentalen Concertstücks von Goltermann durch den Cellisten Moralt, der seinen für die Kunst zu früh verstorbenen Onkel kaum je auf diesem Instrument erreichen wird. Der junge Violinist Paul Moralt, ein Schüler unseres trefflichen Concertmeisters Joseph Walter, wagte sich an Spohr's Gesangsscene, wenn er derselben nicht durch seine schon ziemlich ausgebildete Technik fast gewachsen war, so blieb doch an Grösse des Tones und Vortrages noch Manches zu wünschen übrig, was er sich unter solcher Leitung leicht wird erringen können. Wir müssen wir in Bezug auf diesen und den ihm vorstehenden Kunstbeflissenen wiederholt bemerken, dass, wie wir schon in unserem letzten Berichte betonten, alles Schülerhafte aus diesen Concerten, wo sonst nur vollendete Meister aufzutreten gewohnt waren, ein- für allemal fern bleiben sollte. Schliesslich ist noch des Vortrags eines Clavierconcerts von Liszt durch Hrn. Carl Bärmann jun. zu erwähnen. Umsonst hatten wir gehofft, dass mit Liszt's Fortgange derartige aus Kroatische grenzenden humoristische Ungeheuer, wie dieses Concert mit seinen hauptsächlich durch grosse Trommel und Cinellen erzeugten Effecten aus unseren Concertprogrammen verschwinden würden! Wir bedauern nur Herrn Bärmann, dass er seine wirklich bedeutende Technik an dieses Opus verschwendete, wir und viele Andere hätten ihn diesen Vortrag von Herzen gern erlassen! Doch — was nicht zu rathen ist, ist nicht zu helfen! Die aufgeführten Solo-Gesangstücke waren: eine Arie aus Händel's »Semele« und drei der Müllerlieder von Schubert durch Frau Diez, die Arie der Cherubin, »Lodoiska« von Weber durch Frl. Lennoff, die bekannte Arie aus »Mitrane« von Rossi, »Des Mädchens Klage« von Schubert und »Er ist gekommen« von Franz durch Frl. Stöger, »Des Sängers Fluch« und einige andere Lieder durch Herrn Fischer aus Stuttgart, endlich »Festgruß an seiner Vaters Grabhügel« für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester von Max Bruch, durch Herrn Fischer.

Der Vortrag der Arie und der Lieder durch Frau Diez war ein Hochgenuss, der die Zuhörer beim letzten Liede »Mein« zu einem Sturmgeläute um Wiederholung desselben hinriss, welcher die liebenswürdige Künstlerin freundlichst entsprachen. Möge sie uns, nachdem wir dieser unserer Bühne nun mehr als Ehrenmitglied angehören wird, um so häufiger in Concerten Gelegenheit geben, den Glanz ihrer Stimme und ihres Vortrages zu bewundern.

Fräul. Lennoff sang die Weber'sche Arie im Verhältniss zu den ihr zu Gebote stehenden Mitteln recht hübsch, wurde jedoch durch Frl. Stöger mit Rossi's Prachtstück, einer Altistinnen bei weitem übertroffen. Auch die beiden Lieder wurden von ihr vortrefflich vorgetragen, erhielten jedoch nicht ganz den verdienten Beifall, weshalb wir für die Zukunft eine andere Auswahl anempfehlen möchten.

Ueber das einst so berühmtes Fischer Leistungen wollen wir, ohne auf deren Detail einzugehen, in Erinnerung seiner Vergangenheit den Mantel christlicher Liebe decken, sind jedoch überzeugt, dass, wenn er ein competenter Berather vor dem Concerte gehört worden wäre, sein Auftreten, welches dadurch, dass er sich selbst begleitete, schon einen höchst sonderbaren Charakter an sich trug, sicher unterblieben wäre.

Die durch Herrn Fischer vorgetragene neue Concertarie von Bruch interessirte inhaltlich und gefiel im Ganzen wohl; was noch in höherem Grade der Fall gewesen wäre, wenn bei der Instrumentation die Blechinstrumente durch den Componisten etwas mehr in den Hintergrund gestellt worden wären; schade, dass Herr Fischer seine schöne Stimme häufig mehr als nothwendig und angemessen forcirte. Durch ernstes Studium wird er aber gewiss diesen Fehler und andere bisher ihm noch anklebende Mängel beseitigen.

Mit besonderer Freude endlich begrüssen wir die Wiedereinführung des Chores in unsere Abonnement-Concerte, dessen Verwendung nur eine recht häufige sein möge! Derselbe bestand aus der von Herrn Hofkapellmeister Wüllner vortrefflich herangebildeten obersten Gesangsklasse der kgl. Musikschule. Er half zur Aufführung der [illegible] Scene von Bruch, wobei er sich jedoch etwas zu bescheiden zurückhielt; dann von Beethoven's [illegible] Gesang, von dessen Phantasie mit Pianoforte und von Mendelssohn's Loreley-Finale rühmlich mit. Das Pianofortesolo der Phantasie spielte Herr [illegible] in befriedigender Weise und [illegible] desshalb [illegible] für das [illegible] Clavierconcert, während Frl. Kaufmann als Sopran wieder in der Phantasie noch im Loreley-Finale genügte und nächst grösserer Leichtigkeit des Ansatzes sich vor Allem eine bessere Aussprache aneignen dürfte.

Sollen wir uns über den Gesammteindruck, den uns die Abonnement-Concerte dieser Saison hinterlassen, Rechenschaft ablegen, so müssen wir gestehen, dass derselbe ein minder günstiger war, als wir am Schlusse der vorigen Saison erwarten durften. Unsere Abonnement-Concerte haben leider an Qualität wieder abgenommen und gerathen im Vergleich zu ihrer Glanzperiode unter Lachner in einen Zustand, aus dem zum Besen ein heilsamer Ruck [illegible] dürfte. Wir sind jedoch weit entfernt, hierin der Direction allein alle Schuld beimessen zu wollen. Wenn auch Herr Hofkapellmeister Wüllner bei Leitung eines Orchesters nicht jene unumschränkte Beherrschung der Mittel, nicht jene geistige Grösse zu besitzen scheint, mittelst welcher Lachner seinem Orchester imponirte und dasselbe zum willenlosen Interpreten seines Willens machte, vermöge welcher aber Wüllner noch selbst ein Stümper [illegible] zur grössten Vollendung zu führen versteht, so liegt doch ein bedeutender Grund der jetzigen oft so mangelhaften, ja geradezu gemeinen Orchesteraufführungen in der gänzlichen Schlaffheit und Indolenz eines grossen Theiles unserer Orchestermitglieder, aus welcher beide Parteien, die Anhänger der alten und neuen Richtung, die einen, weil Wüllner durch die [illegible] Schule [illegible] wurde, die andern, weil er doch die classische Musik, der er im Innersten ergeben ist, mit nicht ohne Wärme pflegt, ihm wenig Vertrauen entgegenbringen.

Was aber aus der Indolenz oder vielmehr Theilnahmslosigkeit der Mehrzahl unserer Herren Kalmacker hie und da bei Aufführung einer Symphonie herbeiführen, wird an der Richtigkeit unserer obigen Behauptung keinen Zweifel hegen können.

In Bezug auf die in unseren Abonnement-Concerten üblich werdenden Solovorträge haben wir uns oben schon veranlasst zu bemerken, dass früher die ersten Künstler es sich zur Ehre rechneten, darin aufzutreten, während jetzt häufig mindestens Mittelmässiges geleistet wird. Auch die Aufstellung der Programme dürfte uns keine tadellose. Vorzüglich besteht bisher immer noch die gewiss recht wohlthuende Absicht, an einem Abend möglichst viel zu bieten; diese führt aber nothwendig dazu, dass man sich schon am Beginn der letzten Nummern völlig ermüdet fühlt und trotzdem die moralische Verpflichtung hat, bis zum Schluss auszuharren. Unbegreiflich ist es ferner, warum Werke, wie jenes Clavierconcert von Liszt und die sogenannte Ouverture auf den Programmen Platz finden können, während hervorragende neuere Compositionen von Schumann, Gade, Volkmann, Brahms, Hiller [illegible] noch ihrer erstmaligen Aufführung, wie der Concertsaal es gern mit Pomp ankündigt, schmählich weggeschoben, und bedeutende ältere Sachen von Haydn, Mozart, Spohr, Lachner seit Jahrzehnten nicht wiederholt werden.*) Wir verkennen allerdings nicht, dass unser Publikum sich in Bezug auf die besser [illegible] oder allein, schon gehörten Sachen häufig ablehnend verhält und [illegible] Lachner, der aus [illegible] Gründen seine meiste Kraft auf Vorführung und oftmalige Wiederholung Beethoven'scher Symphonien concentrirte und diese dem Publikum ganz geläufig, ja völlig unentbehrlich machte, während er die Werke neuerer Zeitgenossen etwas vernachlässigte, nicht die geringste Schuld trägt; glauben aber, dass es Sache einer wahrhaft kunstbeflissenen Direction wäre, unter Beibehaltung der bestandenen Vorzüge diesen kleinen Missstand aus aller Zeit abzuhelfen, statt durch oftmalige Wiederholungen derartigen Schwächlichkeiten nachzugeben und durch mangelhaftere Aufführungen doch hinter jenem höheren weit zurückzubleiben. — Freilich bedürfte es zur Emporhebung unserer Concerte auf ihre frühere Höhe und zur Hebung des oben besprochenen Mangels einer thätigen Unterstützung von Seiten der kgl. Hofmusikintendanz, welche nicht nur die [illegible] arrangirenden Opernvorstellungen während der kurzen und zugleich wichtigeren Concertzeit wie billig etwas in den Hintergrund stellen, sondern auch den pecuniären Vortheil der Mitwirkenden durch materielle Unterstützung erhöhen, dabei aber in jeder Beziehung [illegible] und allen Anforderungen entsprechende Leistungen verlangen dürfte.**)

II.

Die beiden am 13. März und 6. April stattgefundenen Concerte der kgl. Vocalkapelle erfreuten sich wie immer mit Recht der begeistertsten Theilnahme, [illegible] durch höchst interessante Programme und brachten Herrn Hofkapellmeister Wüllner für seine ausgezeichneten Leistungen als Dirigent derselben [illegible] Lorbeeren. Doch ist anzunehmen, dass das erste derselben bei [illegible] weniger musikalisch gebildetem Publikum [illegible] Anziehungskraft hatte, als das zweite, in welchem ein [illegible] Auftreten des Namens Bach [illegible] etwas abschreckend wirkte. Es läge daher im Interesse des Unternehmens, in dieser Beziehung die richtige Mittelstrasse einzuhalten.

Hervorragendsten Leistungen des Chores in den beiden Concerten waren: die Wiedergabe des dreichörigen »Stabat mater« von Palestrina, »Crucifixus« von Lotti, »Christus resurgens« von Anerio, der Motette: »Ich lasse dich nicht« von J. C. Bach, »Singet dem Herrn ein neues Lied« von J. S. Bach, »Warum toben die Heiden« von Mendelssohn, dann von vier Liedern für gemischten Chor von Schumann, zwei aus Hauptmann und von drei Volksliedern von Brahms. Wiewohl alle

*) Is t wo bleiben gar seit die schönen Sing- und geistreichen Werke der grossen Meister aus Haydn? D. Red.

**) Auch an anderen anderen Orten ist der Verfall der sogenannten Abonnementsconcerte eine Stimme zu bemerken, die Ursachen hiervon werden [illegible] Ohne Zweifel [illegible] es ist eine [illegible] Thatsache, dass an der Concerten dieser Art weder das Orchester noch das Publikum die frühere Lebhaftigkeit und Frische theil nimmt. D. Red.

Kommen zur vollendetsten Geltung kamen, können wir nicht umhin aus den letzteren eines besonders hervorzuheben: das Volkslied »In stiller Nacht« wurde unserem Wissen nach binnen kurzer Zeit dreimal öffentlich aufgeführt und musste jedesmal in Folge begeisterter Aufnahme wiederholt werden. — Als Gesangssolisten erwähnen wir zunächst Frau Mangold-Moralt, sang von Herrn Bruno Walter mit trefflicher Weise begleitet, die Arie mit Violine aus Bach's Matthäuspassion mit edler Auffassung und herrlichem Ausdruck als echte »Künstlerin« im des Wortes schönster Bedeutung. Frau Glen und Frau Seyler brachten in gleicher Weise das innige Duett von Mendelssohn »Wollt' halt ihr [illegible]« zur schönsten Geltung; Herr Vogl erzielte durch anbogenen Vortrag des Liedes »An die Hoffnung« von Beethoven und Frl. Bitter durch tadellose Wiedergabe der Solopartie in Marcello's VIII. Psalm mit Frauenchor [illegible] Wirkung machte.

Als Zwischenspiele brachten die Herren Brückner eine Violinsonate von Vitali, Bruno Walter die Chaconne ohne Begleitung von Bach, beide gleich bewundernswerth, und doch der eine mehr durch Frische und Grazie sich auszeichnend, der andere mehr durch Kraft und Grösse des Spieles imponirend.

Noch fühlen wir uns verpflichtet, zum Schlusse eine Bitte für die Zukunft anzufügen: die Orgel [illegible] anvertrauen zu wollen, als eben insbesondere beim letzten Concert der Fall war, in welchem die Bässe [illegible] Missklänge [illegible] verursachte. Wenn wir auch wissen, dass das [illegible] Instrument im Odeonsaale keineswegs nach Wunsch und Bedürfniss beschaffen ist, kann doch damit vollständigen Gebrauche nicht entschuldigt werden.

III.

Soiréen für Kammermusik können wir zu unserer grossen Befriedigung diesmal fünf nennen. Ausser den drei von unserem Quartett-Dirigenten Concertmeister *Joseph* Walter arrangirten gab nämlich auch der Pianist Herr Dionys Pruckner deren zwei, worin ihn die Mitglieder des Walter'schen Quartetts in ausgezeichneter Weise unterstützten.

Walter's angenehme Quartettsoiréen fanden den gewohnten und verdienten reichen Beifall und zahlreichen Besuch. Die vorgeführten Werke waren: Quartette in B-dur und G-dur von Jos. Haydn, Quartett in F-dur und Divertimento in B-dur mit Hörnern von Mozart, Quartett in F-dur Op. 59 und Serenade Op. 8 von Beethoven, Quartett in D-moll von Schubert, Quintett in B-dur von Mendelssohn und Quartett in A-moll Op. 137 von Raff. Was zunächst das letztere Nonett betrifft, so konnte uns dasselbe trotz der ausgezeichneten Aufführung nicht recht begeistern; als der gelungenste Satz erschien wohl das Scherzo, während im Uebrigen grosse Breite herrscht und Haupt- und Nebenthemas zu wenig contrastiren. Ausserordentlich Anerkennung erregte jedoch die unseres Wissens erstmalige hiesige Aufführung des reizenden Divertimento von Mozart. Gleich diesen beiden ist auch die Wiedergabe der übrigen Nummern eine musterhafte zu nennen. Insbesondere ist der Eintritt des Hofmusikers Bruno Walter, Bruder des Concertmeisters, dessen wir in unseren Berichten schon mehrfach in vortheilhaftester Weise zu erwähnen Gelegenheit hatten, als zweiten Violinisten von ausgezeichneter Wirkung für das Zusammenspiel und die Ausführung des betreffenden Partes. Wenn wir uns nichtsdestoweniger erlauben, einige Mängel zu rügen, möge das nur aus dem aufrichtigsten Interesse geschehend erachtet werden. Demzufolge mag hier Erwähnung finden, dass nicht nur das schon in unserem letzten Berichte gerügte herbeiführen an unrichtiger Tempo noch nicht ganz unterdrückt wurde — wie besonders bei Schubert's Finale —, sondern dass sich auch bei Gebrauch eines Instruments die begleitenden etwas rücksichtsvoller verhalten dürften, und dass uns die

besonders die beliebte Ausserachtlassung der vom Componisten vorgeschriebenen Repetitionszeichen als absolut unzulässig erscheint ist.

Was aber die Zusammensetzung der Programme betrifft, mag hier! der Wunsch nach grösserer Mannigfaltigkeit auf das Lebhafteste ausgesprochen werden. Wir wissen zwar wohl, dass, nachdem in der [illegible] in diesen Soiréen nur erhabene dergleichen Werke aufgeführt werden, nur das Vollendetste gewählt werden soll; möchten aber doch bemerken, dass eine seiner Zeit berühmtes Quartett von Raff in die Reihe kam, während andererseits [illegible] jener dieselben Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven, deren doch jeder eine stattliche Anzahl geschrieben hat, daneben aber von Onslow, Mendelssohn, Spohr fast nie welche gewählt werden. Unsern wärmsten Dank erstatten wir unserm Landsmanne, jetzigen kgl. württembergischen Hofpianist Herr Dionys Pruckner für die uns in seinen beiden Soiréen gebotenen Genüsse, für welche ihm allseitiger Beifall zu Theil wurde. Mit der höchsten Vollendung wurde zunächst vom Concertgeber mit dem Walter'schen Streich-Quartett das Quintett von Schumann ausgeführt; fast auf gleicher Höhe standen die Aufführung des G-moll Quartett von Mozart, B-dur-Trios Op. 97 von Beethoven und Es-dur Trios Op. 100 von Schubert mit Herren Jos. Walter und Müller und der Kreutzer-Sonate mit Herrn Jos. Walter. Insbesondere war bei jeder dieser Nummern das Zusammenspiel ein geradezu musterhaftes, während wir allerdings, um ganz aufrichtig zu sein, nicht verhehlen dürfen, dass der Vortrag mancher Sätze von Mozart und Beethoven von Seiten der Herren Pruckner und Walter etwas wärmer und seelenvoller, dagegen der des Adagio der Kreutzer-Sonate durch Herrn Walter etwas weniger kokett-sentimental hätte sein können. Besondere Anerkennung verdient noch Herr Müller nicht nur für seine ausgezeichnete Betheiligung an den Ensemblestücken, sondern auch für die gelungene Vorführung des bekannten Mozart'schen Adagio für Violoncello. Der Concertgeber selbst gab uns in einigen Solostücken von Schumann, Chopin, Liszt und Henselt, deren letzteren wir keinen Geschmack abgewinnen konnten, Gelegenheit, seine tadellose Technik und herrlich perlenden Anschlag zu bewundern, womit er heute bitter unserm unserer ersten Virtuosen zweifelsohne, an dem [illegible] der unberechtigte Wunsch laut wurde, er möge die durch Bülow's Austritt leer gewordene erste Professur für Pianoforte an unserer Musikschule annehmen, was gewiss nur allseitig mit dem Freudigsten begrüsst werden könnte.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

* **Prag.** *[illegible]* Das letzte Vocalconcert war jenes des Hlahol am 19. [illegible] (Februar) im Saale der Sophieninsel [illegible] Landbevölkerung stattfand, und es wurden Kapellmeister Smetana wieder mehrere neue Compositionen [illegible]. Ich hatte wiederholt Gelegenheit in diesen Blättern auf genannten Künstler [illegible] zu kommen, [illegible] ist ein Mann, der [illegible] und doch ist er so ein deutsche Tendenzen [illegible]. Der [illegible] Compositionen [illegible] Begeisterung [illegible] Verbreitung [illegible] grossen Theil seiner Oper bleiben [illegible] dasselbe was aber seinen [illegible] Glinka gesagt und geschrieben wird. Seine Verdienste um den Vereinsgesang sind [illegible] für die echten Werke in Prags trotz ihrer [illegible] Lieder [illegible] haben. [illegible] die Bestrebungen des [illegible] Vereins [illegible] Concerte [illegible] Vorträge über Musik seine Tüchtigkeit bewährt. Was [illegible] die theoretische Seite betrifft, so [illegible] Verein im Dr. Ambros einen [illegible] der Prager — nicht so leicht [illegible] haben dürfte. [illegible] des [illegible] »Bohemia« [illegible] Worte seines unbekannten Correspondenten einer norddeutschen Musikzeitung« [illegible]

ANZEIGER.

[93] **Köhler's Classische Hochschule**
für Pianisten

ist jetzt in acht Abtheilungen vollständig erschienen, auch jede einzeln mit Beigabe der Studien Köhler's und biographie des Componisten zu [illegible] Preise zu haben

	Thlr	Ngr
Cramer, 25 ausgewählte Etüden 1 Bd geh	1	5
Clementi, Gradus ad Parnassum 24 Etüden geh	—	15
Scarlatti, 18 Fugen und Sonaten 1 Bd geh	1	—
Händel, [illegible] Suiten Variat Fantasien etc. geh	1	—
Händel, 8 ausgewählte Fugen geh	1	—
J S. Bach, 30 Preludien und Inventionen geh	1	—
J S. Bach, 12 Suiten, Toccaten und Concertstücke geh	1	—
J. S. Bach, Wohltemperirtes Clavier 48 Fugen geh	1	15

Zur Notiz. Jedes Stück von L. Köhler genau revidirt von den bisherigen Unrichtigkeiten gereinigt, mit genauestem Fingersatz und einer Anweisung [illegible] Studium.

Dem deutschen Text gegenüber steht die englische Uebersetzung von Chas. [illegible] Bei Abnahme der acht Abtheilungen auf einmal wird ausser den acht Textheften von Köhler'schen Leitfaden zum Gebrauch der Hochschule ferner [illegible] gratis gegeben. dieselben

1. Anleitung zum Gebrauch der Bach'schen Clavierwerke beim Unterricht, und
2. Populäre Erläuterung und Anleitung der Fuge und des Contrapunktes

Übrige acht Abtheilungen sind auch (a [illegible]) in Leinen gebunden zu haben unter Anrechnung von je 5 Ngr mehr.

J Schuberth & Co. Leipzig.

---

[93] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes
de la
Damnation de Faust
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
FRANÇOIS LISZT.
Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins
de la Symphonie
Harold en Italie
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Preis 1 Thlr

Marche au Supplice
de la Symphonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Preis 25 Ngr

---

[94] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze
für das Pianoforte
componirt und
der musikalischen Jugend gewidmet
von
FERDINAND HILLER.
Op 117 Pr 3⅓ Thlr

Inhalt Nr 1 Marsch Nr 2 Irländisches Lied Nr 3 Barcarole Nr 4 Altfranzösisches Lied Nr 5 Hirtenlied Nr 6 Zwiegesang Nr 7 Deutsches Lied Nr 8 Serenade Nr 9 Schottisches Lied Nr 10 Cardina Nr 11 Choral Nr 12 Soldatenlied Nr 13 Schäferchen Nr 14 Tartarenmarsch Nr 15 Menuett Nr 16 Ballade Nr 17 Ländler Nr 18 Polnisches Lied Nr 19 Schottisches Lied Nr 20 Galopp Nr 21 [illegible] Nr 22 Gigue Nr 23 Wiegenlied Nr 24 Jägerlied Nr 25 Ghasel Nr 26 Russisches Lied Nr 27 Geschwindmarsch Nr 28 Fandango Nr 29 Gavotte Nr 30 Griechisches Lied Nr 31 Italienisches Lied Nr 32 Canzonetta Nr 33 Kehraus Nr 34 Walzer Nr 35 Spinnlied Nr 36 Mazurka Nr 37 Sarabande Nr 38 Tarantella Nr 39 Schwedisches Lied Nr 40 Polonaise.

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text
für Pianoforte zu vier Händen.
Op 106 Pr 4 Thlr

Inhalt Nr 1 Ouverture Nr 2 Romanze des Mädchens Nr 3 Polterszene Nr 4 Jägerchor und Ensemble Nr 5 Romanze des Jünglings Nr 6 Duettino Nr 7 Trinklied mit Chor Nr 8 Marsch Nr 9 Terzett Nr 10 Frauenchor Nr 11 Tanz Nr 12 Schlussgesang

Obiges Werkchen, das seit seinem Erscheinen sich so reichen Beifall der musikalischen Publikums erworben, wird hierdurch den Liebhabern vierhändiger Claviermusik aufs Neue warm empfohlen

---

[95] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

Stille Lieder
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Wilhelm Baumgartner.
Op 30
Preis 17½ Ngr

Nr 1 »Mein Lied und keine Lügen leben selbst das« von Hoffmann von Fallersleben
Nr 2 »Sei du nur [illegible] schweigen« von E Geibel
Nr 3 »O glücklich, wer ein Herz gefunden« von Hoffmann von Fallersleben
Nr 4 »Liebessehnsucht kommt so [illegible], von J [illegible]

[illegible]

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

[illegible]

Leipzig, 8 Juni 1870 — Nr. 23. — V. Jahrgang.

Inhalt: Das Oratorium auf der Bühne. 2. Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien (Fortsetzung). — [illegible] (Schluss). — Concertbericht aus München (Schluss). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Das Oratorium auf der Bühne.

2.
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Eine Geschichte aus den ersten Zeiten des Christenthums behandelt das Oratorium **Theodora**.*) Wir werden hier äusserlich in eine ganz andere Welt versetzt, sehen wir uns aber [illegible], so gewahren wir bald, dass wir uns auch hier in der bekannten oratorischen Heimath befinden. Es ist eine Liebes- und Martyr-Geschichte aus der Zeit, wo die Apostel sämmtlich vom Schauplatze abgetreten waren und die junge schwache Christenschaar der letzten Organisation des übermächtigen heidnischen Römerreiches entgegen stand. Als Ungehorsame gegen die öffentliche Sitte und Staatsordnung wurden die Christen gehetzt ... zu Tode gemartert, Einer nach dem Andern; aber ihr Leben ... [illegible] ... für den Andern zu sterben. Hierin liegt das Erhebende in dem sonst unbeschreiblich Widerwärtigen des Martyrthums ... Dies ist auch der Punkt, auf den unser Oratorium den vollen Glanz fallen lässt. Die Handlung bewegt sich wesentlich in den [illegible] ... [illegible] ... Theodora, [illegible] ... zu Gefängniss geworfen, weil sie sich weigert an dem öffentlichen [illegible] theilzunehmen, findet in dem Offizier Didymus einen Glaubensgenossen ... [illegible] ... Bei dieser Wendung des Geschickes will keiner den andern verlassen, beide treten hervor, um beide in den Tod zu gehen. Die Scheue der Christen erscheint, ohne viel Worte, in ihrer ganzen Stillfertigkeit schon dadurch, dass es zwei Frauen sind, Theodora und Irene, welche an ihrer Spitze stehen.

Auch dieses Werk gehört zu den wenig bekannten und ohne Zweifel zu denen, welche vielleicht schon in naher Zeit allgemein gekannt und geschätzt sein werden.**)

*) Bd. VIII der Ausg. der Händelgesellschaft.

**) [illegible] wie wir hören, sind die Chorstimmen nebst Clavierauszug werden demnächst [illegible] erscheinen.

Die dramatische Haltung und Anlage — worauf wir bei dieser Erörterung hauptsächlich unser Augenmerk haben — ist ähnlich wie bei Alexander Balus, auch rührt der Text von demselben Th. Morell her; im Ganzen möchte aber in dieser Hinsicht die Durchführung bei Theodora den beiden ... [illegible] ... Trefflich ist die ... Festscene zur Feier des kaiserlichen Geburtstages an den Eingang gestellt; die Weigerung der Christen, an den heidnischen Opfern derselben sich zu betheiligen, lässt sofort das Schlimmste für sie befürchten. Ueberrascht in ihrer frommen Unterhaltung und Anbetung, wird Theodora als die Wortführerin ins Gefängniss geworfen, um zur Strafe der Venus schimpflich zum Opfer zu fallen. Didymus eilt ihr nach, sie zu schützen, zu befreien. Mit dem Chorwunsche der Christen, von denen er scheidet:

> Geh, frommer Jüngling, geh!
> Und Gottes Hülfe steh
> In Gnad und Huld dir bei,
> Lieb' lohnend dir und Treu!
> In Theodora's Arm
> sei frei von allem Harm!
> Sonst theile Gott dir zu
> der Sel'gen Freud und Ruh!

schliesst der erste Act, in welchem alles in dramatischen Scenen und raschem Gange sich abwickelt. Vieles davon könnte auf der Bühne vor sich gehen.

Noch mehr gilt dies von den Hauptscenen des zweiten Actes, namentlich von der Gefängnissscene. Wir sehen Theodora [illegible] ... Die folgende Scene zwischen Didymus und seinem Freunde Septimius führt die Handlung zwar naturgemäss weiter, würde aber auf der Bühne hier nicht statt haben können, ebensowenig wie die dann folgende der Irene, die angstvoll doch gottvertrauend der Freundin gedenkt. Das sind Freiheiten, deren welche es einem Oratorium möglich ist, ein Ganzes zu formen aus einem Stoffe, der in dieser Weise für die Bühne Schwierigkeiten darbietet. Um auf der Bühne wirksam fortgeführt zu werden, müsste sich die zweite Scene des Gefängnisses ohne Unterbrechung an die fünfte anschliessen; wir müssten also sehen, wie Theodora nach ihrem Gesange sich niederlegt und einschläft. In diesem Zustande naht Didymus, und es entwickelt sich folgende Scene, die wir nebst der letzten Scene dieses zweiten Actes hier ganz mittheilen.

5. Scene

Theodora u. *Gefängniss*

Didymus von *Ferne* mit geschlossenem Visir.

Didymus Sieh, wie sie sanft von Gram in Schlaf gewiegt
In unschuldvoller Ruh' unbekümmert liegt!
(sich ihr nähernd.)
Sonn' ros' und Lilie... duftig Bild!
Treu will ich warten dein
In Wind und Sturm ein Schirm und Schild —
Ein Blick wird Lohn mir sein!

Theodora Erbarm' o Himmel in dieser Stund' dich mein!
(erschreckt auffahrend.)

Didymus Erschrick, o Theodora, nicht! ich komme nicht
Ein Feind, wie in ihm Grund zu fürchten hast,
Nein, zu erretten dich
Und aus dem Kerker dir den Weg zu öffnen
Zu deiner Freiheit! — Wohlfahrt nun
Zu tauschen dein Gewand an! — Didymus
(giebt sich zu erkennen.)

Theodora O tapfrer Mann!
Ich kann dein muthig' trauen, edler Mann!
Dies genannt nicht Theodora
Nein, aus den Feinden meines Gottes — O nein,
Dies mit nicht sein! Doch kannst du mir verleih'n
Der Gaben erbittetste!

Didymus Sag' o sprich! denn mit Entzücken
Lausch' ich deinem Wunsch

Theodora Des Brunnen Heil, der Armen Hort,
Den müden Pilgern ihr erathmet
Seinem ... gewährt
So theure Schätze zu verleih'n
Aus Toden gabenreiches Schwert
Verzeih' kein Arm noch Schwert!

Didymus Verhüt' es Gott!
Wie bräucht' ich Tod, wo ich zu retten kam?
Wie sollt' ich tauchen in dein Blut die Hand
Die unschuld'ge Hand, und tödten die
Die lieben mich gelehrt?

Theodora. Ach, was wär' Leben doch und Freiheit mir,
Die im ... gitter Leben büssen musst!

Didymus Sei ohne Furcht! Die Nacht, die her mich führte
Führt dich auch weg, wo nicht, geschah ihr Wille!

Theodora In mein Erretter ich vertraue ihr!
Leb' wohl, o edler Held!

Didymus Leb' wohl, o aller Frauen Krone du!

DUETT

Theodora Leb' wohl! o du der Männer Preis und Zier
Sei Glück und Heil mit dir!

Didymus Leb' wohl! o du der Frauen Kron' und Zier
Sei Glück und Heil mit dir!

Beide Auf Wiedersehn in [illegible] Welt,
Gewiss im Himmelreich!

6. Scene

Irene *und den Christen*

Irene 'S ist Nacht, doch ist der Trost der Nacht versagt
So schwerem Gram
Zu ihm denn beim der den Todten einst
Ins Leben rief, und noch ihn rufen kann!

CHOR

Er sah den Jüngling ruh'n bleich ruh'n im Staub
O Graus! den öden Todes Raub
Er hört der Mutter Klagesang
Sieh, rief sein Wort, im Jüngling steht empor!
Tief sinkt die Mutter hin, und preist in stummem Dank!

In diesen Scenen haben wir den Kern der Handlung und Mark des ganzen Oratoriums. Und zugleich ist die Gefängnissscene gerade diejenige, welche der Aufführung dieses Werkes als reines Oratorium bisher Anderliches gewesen ist. Sollte man daraus nicht entnehmen, dass dieselbe für ein Oratorium vergriffen sei und vielmehr der Bühne gehöre? Die genaue Prüfung wird uns bald zeigen, dass dies ein Trugschluss wäre.

Das Hinderliche für bisherige Oratorien-Aufführungen liegt bei solchen Vorgängen hauptsächlich in dem Dramatischen, worin es sie auch noch mehr, als die besprochene Scene, für die Bühne zugeschnitten. In dieser Hinsicht besteht daher auch kein Gegensatz, vielmehr völlige Gleichheit zwischen Oper und Oratorium, wenn letzteres seinen Stoff in dramatischer Form behandelt, so wird es in den Kern- und Wendepunkten, wo die Handlung auf ihrer Höhe erscheint, immer mit der Oper zusammen laufen. Solche Scenen sind es daher auch, auf welche die Fürsprecher einer Bühnen-Aufführung der Oratorien vor zu hinzuweisen pflegen. Aber man lasse sich nicht irre leiten. Gerade hier ist eines solchen Gefahr der Ablenkung nicht der Wegzeigen des Richtigen. Gerade hierdurch unterscheidet sich das echte Oratorium von dem unechten halbschlächtigen, höben der Oper, haben der Kirchenmusik schon gefallenen. Obiges Beispiel ist auch in diesem Punkte ein Muster. Nehmen eine Scene (die obige fünfte) welche ganz bühnengemäss ist und auch gern als andern sein kann, ist sofort eine andere gestaltet, die den ... Rahmen bildet und den Kunstcharakter einhält. Die letzte Scene, welche Irene mit der Christenschaar vorführt, ist keine Bühnenscene mehr, sondern lediglich eine Gesangscene. Sie gehört untrennbar an dem Vorhergehenden und erhebt sie durch die Gewalt des symbolischen Ausdruckes erst zu seiner wahren Höhe. Nach ein paar ... des Wortes der Irene entfaltet der Chor, alle ... Wortbeständigkeit in Tacet oder Klage vertauschend, jenes wundervolle Bild, welches in dem ... Glanzstellen dieses Werkes und einem der schönsten die Händel überhaupt geschrieben hat *) eine Hülle geistig künstlerischer Genüsse gewährt, die durch keine Opernscene, sei sie noch noch so wirkungsvoll zu erreichen wäre. Wo eine Kunstart in ihrer Eigenthümlichkeit wirkt, da ist sie eben niemals durch eine andere zu ersetzen. Dieses Gesetz ist der sicherste Schutz gegen die dauernde Vermengung verwandter Kunstwege und namentlich gegen die Verschlingung aller musischen Künste durch die des Bühne oder des Operntheaters. Soll ein wirklich stilvolles Kunstwerk in eine andere Form gegossen werden, das Oratorium also in die der Oper, so muss das Gebilde zerstört und der Gegenstand wieder in Stoff verwandelt werden. Nichts steht dem im Wege, aus demselben Gegenstande, den ein Oratorium behandelt, auch eine Oper zu verfertigen: neben dem Händel'schen Oratorium Joseph haben wir in Méhul's Oper Joseph in Aegypten ein schönes, noch heute lebendiges Werk für die Bühne. So wäre auch immerhin möglich, Theodora, Alexander Balus, Bel-

*) Er selber nannte einmal ... ein Bewusstsein vom Schlage ... ... bis beim Narren ... ... an die ... Meisterwerk ... bei dem ... ... diesen Chor in Theodora, — womit zwar kein ... ... aber doch ein Fingerzeig gegeben ist.

muss und andere Begebenheiten mit gleichem Erfolge für die Bühne zu verwerthen. Nur müsste man lediglich den Gegenstand ebenfalls des gleichnamige Oratorium im Auge fassen, denn in letzterem Falle ist die Täuschung fast unvermeidlich, dass man das Interesse, welches das oratorische Kunstwerk erweckt, auf den blossen Stoff überträgt und somit zu einem Gegenstande sich flüchtet, bei welchem sich schliesslich herausstellt, dass er an einer bühnenmässigen Form ganz und gar nicht geeignet ist. Derartige Täuschungen liegen schon in zahllosen verunglückten Versuchen vor, und man muss sich billig wundern, dass erfahrene Theaterdichter und -Componisten, Dirigenten, Directoren etc. dadurch nur nicht klüger geworden zu sein scheinen. Wo ein wirkliches Oratorium vorliegt, da ist es überall das künstlerische Werk, und nie der Stoff, von welchem Leben und Wirkung ausgeht.

Wir finden also — um auf obige Frage zurück zu kommen —, dass ein Hinderniss der Aufführung solcher Scenen, wie die mitgetheilten aus Theodora und ähnliche, für das Oratorium nicht bestehen kann, einmal weil es Scenen dieser Art garnicht anders als die Oper gleich gestellten darf, und sodann, weil sich schliesslich doch herausstellt, dass — falls es immer Aufgabe treu bleibt und seine Kunstmittel in voller Eigenart walten lässt — sich über unter den Händen etwas gestaltet, was unbitte mehr mit der Bühne gemein hat.

Warum denn nimmt man Anstoss an solchen Scenen in einem Oratorium? Lediglich deshalb, weil man diese Werke der geistlichen Musik anzählt. In ihnen mag so viel Bühnendramatisches oder Opernhaftes vorkommen, als Dichter und Componist aufstellen können — Niemand hat Bedenken hierbei, wenn es nur eingestimmte wirkt und das Gegengewicht geistlich frommer Stimmungen, in religiösen Chorälen und dergleichen nicht vergessen ist. So will es die durch einen frommen Bestätigung abgestempelte Gewöhnung. Angelesen also alle Stoffe mit gleich geistlichen Gläsern zu betrachten, haben wir die Fähigkeit eingebüsst, einen Gegenstand in seiner künstlerisch eigenthümlichen Gestalt erfassen und geniessen zu können. Das sogenannte Geistliche lastet auf dem Oratorium wie ein Bann.

Betrachtet man die Sache ohne Vorurtheil, so muss das Grundlose der Zumuthung, dass bei einem Oratorium, wenn es jüdische oder christliche Stoffe behandelt, für eine geistliche Fassung zu sorgen sei, sofort einleuchten. Die ruhend-musikalische (oratorische) Darstellung hat gleiche Rechte, gleiche Fähigkeiten und gleiche Aufgaben mit der bewegt-musikalischen (opernhaften) Darstellung, etwas Fremdes von der andern, heisst es nothwendig selbständige Gestaltung unfähig erklären und ihre Eigenart verkennen. Diese nehmen behaupten, dem Oratorium entsprechen, was eben ist, herausschaut unsere ganze gegenwärtige Kunstübung und Kunstkritik, und schädigt die besten, die selbständigsten Werke oben am meisten. Zieht man nun gar noch mit ihnen in die Kirche, so fallen alle Liebesangelegenheiten dem Rothstift zum Opfer, und doch schlimmer ergibt es mit bedenklichen Vorgängen wie diejenigen sind, um welche sich z. B. in Theodora und in Susanna die Handlung dreht; von diesen können überall nur Bruchstücke, höchstens einzelne Arie, nie aber die ganzen Werke zur Aufführung gelangen, denn letzteren würden unsere in so empfindlichen Zeitgenossen nicht ertragen, wie die Musikfreunde unserer Zeit deshalb wissen müssen, weil es von Amts wegen die moralischen Vormünder des Publicums sind. Dass die oratorische Form von den darstellenden Kunstformen die einzige ist, welche selbst verfängliche Vorgänge mit keuschem Ernst und versöhnender Zartheit zu behandeln gestattet, scheint bislang noch keinem von ihnen eingefallen zu sein.

Wir nannten soeben ein Werk Händel's, über welches hier passend noch ein Wort gesagt werden kann. Das Oratorium *Susanna*,*) im Jahre 1748 geschrieben, entstammt ebenfalls der reiferen oratorischen Zeit, nimmt aber in mancher Hinsicht eine besondere Stellung ein. Der Text, wahrscheinlich von einer Dame verfasst, geht stellenweise zu sehr in die Breite, hat an anderen Stellen wieder eine leichtere liedartige Fassung, ist aber im Ganzen ebenfalls nach oratorischen Mustern gebildet. Es fehlt darin nicht an Scenen, die ganz oder theilweise wie Bühnenvorgänge gedacht sind und auch ganz gut derselben dargestellt werden könnten, wenn der Kern dieser Handlung überhaupt für die Bühne geeignet wäre. Die ganze Badescene, welche fast allein den zweiten Act füllt, gehört dahin, selbst der Chor bietet hier Bühnenton, da er nach der Handlung mit kurzen Sentenzen abschliesst und z. B. bei Susanna's Gefangennahme einfach singt:

> Das Recht zur weit und schnell is all dem Land,
> Nicht Rang, nicht Gunst löst seine Eisenhand.

Ein gleiches gilt von dem ganzen dritten Acte, der zum grössten Theile die Gerichtsscene in Anspruch nimmt, worauf Susanna's Gemahl Joachim von seiner Bergreise heimkehrt und Familienfreude den Beschluss macht. Obwohl nun die Geschichte von der keuschen Susanna in dem Mittelalter unserer Bühne vielfach zur Aufführung gelangte, selbst unter unschuldigen Schulknaben, ist sie doch durchaus nicht passend für dieselbe, denn es würde schlechterdings unmöglich sein, bei einer Bühnendarstellung die Schicklichkeit und damit eine rein künstlerische Wirkung zu wahren. Deshalb ist auch die namentlich bühnenmässige Dramatik dieses Oratorientextes kein Vorwurf, der eine Abhängigkeit von der Bühne bedeutete, weil das was hier vorgeht, überall nicht auf der Bühne dargestellt werden kann. Das Oratorium wählt sich einfach diejenige Form, welche für seinen Zweck die förderlichste ist, und es kann den bedenklichsten Stoff ergreifen, weil es in der ihm eigenthümlichen Formen diejenigen Mittel in der Hand hat, deren künstlerische Reinheit alles veredelt, deren Idealität über alles hinweghelfen wird. Sobald man sich hiervon erst einmal fest überzeugt hat, wird das wahre Oratorium nicht mehr dem Geistlichen und der Prüderie zum *Opfer* fallen, sondern es dann über angewiesenen Rechte ungestört herrschen und die ihm möglichen Wirkungen mit ungehemmter Macht, in ungetrübter Reinheit ausüben.

Von England, woher wir das echte Oratorium überkommen haben, ist auch ein einem guten Theile die beschränkt geistliche und die beschränkt sittliche Auffassung desselben importirt. Wir würden gut thun, in dieser Hinsicht das, was der Engländer unter einer »geistlichen Musik« (*sacred music*) versteht und von einem anständigen Gegenstande (*decent subject*) verlangt, sobald wie möglich zu vergessen. Das Oratorium verkümmert unter solchen Beschränkungen wie die Pflanze in einem engen Gefässe und in ungünstiger Atmosphäre.

*) Band I der Ausg. der Händelgesellschaft.

(Fortsetzung folgt.)

Der Kölner Domchor

(Schluss.)

In den Kölner musikalischen Kreisen wurde den Beschlüssen der Provinzialsynode wenig Aufmerksamkeit geschenkt, sie blieben vollständig unbeachtet und man gab sich dem Glauben hin, dieselben würden ohne praktische Folgen bleiben. Da gegen Ende des Jahres 1863 die bestehende Domkapelle ganz unerwartet aufgelöst und durch einen neuen Domchor unter der Leitung des geistlichen Professor Koenen, der speciell für diese Aufgabe in Regensburg längere Studien gemacht hatte, ersetzt wurde. Diese Veränderungen riefen natürlich eine gewaltige Aufregung hervor, um so mehr, als die frühere Domkapelle bei ihren Aufführungen von den tüchtigsten Chorsängern der hiesigen Gesangvereine regelmässig unterstützt wurde und dieselbe als Kunstinstitut einen unbestreitbaren Anspruch auf hohe Achtung hatte, sowohl was die Wahl der aufgeführten Compositionen, als die Aufführung selbst angeht. Es herrschte in der That ein durchaus edler Geist in derselben. Eine andere Frage ist freilich, ob alle die Compositionen von Mozart, Haydn, Beethoven und ihrer Epigonen dem Charakter der katholischen Liturgie entsprechen. — Das Verhältniss wurde plötzlich ein anderes; der neue Domchor wurde mit misstrauischen Augen angesehen, einmal weil durch die neue Ordnung der Dinge den Dilettanten, die sich gewissermassen als integrirenden Theil der Domkapelle betrachten durften, die liebgewordene Gewohnheit, bei den musikalischen Messen mitzuwirken, abgeschnitten wurde, anderntheils aber auch, weil bei der ersten Organisation des neuen Domchors Missgriffe in der Auswahl der Sänger gemacht worden. Zum Theil war dies aber auch eine Folge der oppositionellen Stimmung, welche durch die plötzliche Änderung der Dinge hervorgerufen worden war. Ich will diesen Punkt nur nebenbei berühren. Es ist seitdem eine Reihe von Jahren vergangen, es hat sich Manches ausgeglichen, und es sind namentlich die Fehler, welche bei der Bildung des jetzigen Domchores gemacht wurden, vollständig redressirt, sodass der Domchor jetzt in jeder Beziehung als Kunstinstitut eine ganz respectable Stellung einnimmt. Derselbe besteht aus etwa vierzig Knaben (Sopran und Alt), acht Tenoristen und acht Bassisten, und hat die Verpflichtung, an allen Sonn- und Festtagen bei dem Hochamt und an einzelnen Festtagen bei dem Nachmittagsgottesdienst (Vesper und Complet) mitzuwirken. In der Regel finden wöchentlich zwei Proben statt, wenn nicht ausserordentliche Veranlassungen eine Vermehrung derselben nöthig machen. Die grösste Schwierigkeit liegt in dem Ersetzen der Chorknaben, deren musikalische Vorbildung aus leicht ersichtlichen Gründen meistens ziemlich ungleich ist, und deren Leistungen auch schon wegen des durch die Mutation der Stimmen verursachten häufigen Wechsels nicht immer gleich sein können. Glücklicherweise ist der Gesangunterricht auf den hiesigen Gymnasien an Marzellen und Aposteln, an denen der Musikdirector H. Töpper mit glücklichem Erfolge als Gesanglehrer fungirt, sehr gut, so dass die Schüler dieser beiden Anstalten ein nicht unbedeutendes Contingent für den Domchor liefern können. Dabei ist aber der Umstand wohl in Betracht zu nehmen, dass einmal nicht die besten und tüchtigsten Schüler ausgewählt werden können, weil eben nicht jeder Knabe in der Lage ist, so grosse Verpflichtungen einzugehen, wie die Anstellung beim Domchore erheischt. Man bedenke nur, wie sehr die Schule einen Gymnasiasten in Anspruch nimmt, die Zahl der Unterrichtsstunden und die zur Vorbereitung auf diese nöthige Zeit, und dazu dann noch mindestens zwei Proben wöchentlich für den Domchor und den regelmässigen Dienst in der Kirche. Dass unter solchen Umständen Eltern sowohl als Lehrer Bedenken tragen, den Knaben den Eintritt in den Domchor zu gestatten, ist erklärlich. Mangel an Interesse für die Kunst ist nicht immer der Grund der Weigerung. Diese Verhältnisse darf man nicht übersehen, wenn man die Leistungen des Domchores gerecht beurtheilen will. Ebenso kommen dieselben in Betracht bei der Auswahl der aufzuführenden Compositionen. In dieser Beziehung ist der Dirigent von doppelten Rücksichten abhängig: von der jeweiligen Leistungsfähigkeit der Sänger, und von den kirchlichen Bestimmungen über die Ordnung der Liturgie, welche für die einzelnen Festtage bestimmte Texte vorschreiben und die Wahl der Compositionen dementsprechend beschränken; künstlerische Gründe können nicht immer den Hauptgesichtspunkt abgeben, da der Dirigent die kirchlichen Verordnungen nicht verletzen darf. Diese Bemerkungen wird man bei der Beurtheilung des Repertoires des Domchores, dessen wichtigste Nummern ich hier mittheile, nicht ausser Acht lassen dürfen. Nach der liturgischen Ordnung der katholischen Kirche zerfallen die Gesänge in stehende, d. h. solche, welche bei jeder Feier vorkommen, und wechselnde, d. h. solche, die auf bestimmte einzelne Kirchenfeste Bezug haben. Zu den ersteren gehören die eigentlich bekannten Theile der Messe: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*. Die Messen, welche der Domchor bis jetzt zur Aufführung gebracht hat, sind folgende:

Palestrina: Missa brevis; Iste Confessor; Lauda Sion; Veni Sponsa.
Orlandus Lassus: Missa octavi toni; M. toni primi; M. Nr. 5 der Musica divina (von Proske).
Victoria: M. quarti toni; M. trahe me post te und M. o quam gloriosum.
Leo Hassler: M. super dixit Maria.
Fel. Anerio: M. Requiem.
Koenen: M. super «O du verwundeter Jesu», super «Maria wir dich grüssen».

Die zur Aufführung gebrachten wechselnden Gesänge sind folgende Motetten:

Aiblinger: Confirma hoc deus; Factus est repente.
Fel. Anerio: Angelus domini; O bone Jesu; Laudamus dominum.
Antonelli: Quem vidistis pastores.
Arcadelt: Ave Maria.
Corsi: Ave Maria.
G. Corsi: Adoremus in Christo.
Giorgi: O sacrum convivium.
Croce: Jesu [illegible] (2 Chöre mit Orgel).
Leo Hassler: Verbum caro factum est.
Koenen: Rorate coeli; Super flumina Babylonis; Offertorium typicum; Stabat mater; Lauda anima mea; Alleluja dominus regnavit; [illegible]; Alleluja tu es petrus; Alleluja [illegible] est; Ave Maria.
Orlandus Lassus: Peccantem me; O crux ave.
Nanini: Hodie nobis de coelo; Hodie illuxit nobis; Exaudi nos domine.
Palestrina: Dies sanctificatus; Improperia; Factus est silentium; Pueri Hebraeorum; Ave Maria.
Giacomo Perti: Adoremus in Christo.
Pitoni: Cantate domino canticum novum; Qui manducat hunc panem.
Rovelli: Adoramus te Christe.
Vittoria: O magnum mysterium; Jesu dulcis memoria; Ave Maria.
Witt: Perfice gressus meos (zweistimmig mit Orgel); Angelus domini; Cantate domino; Diffusa est gratia; Ave Maria.
Zucchari: Ad te levavi; Ex Sion.

Ausser den vorstehenden Compositionen werden abwechselnd mit denselben die Gregorianischen Gesänge benutzt, wie

das in den oben angeführten Sätzen der Kölner Provinzialsynode vorgeschrieben ist. Mag man nun auch über die Zweckmässigkeit derselben denken wie man will — dass der Dirigent des Domchores sich denselben unbequemen muss, versteht sich von selbst, und dass derselbe [illegible] der [illegible] Schranken die Interessen der Kunst so weit als nur immer möglich gefördert hat, muss man ebenso anerkennen. Es ist jedenfalls eine erfreuliche Thatsache, dass wir in Köln ein Institut haben, das fest organisirt ist und officiell einen wesentlichen Theil seiner Thätigkeit auf die Pflege der älteren Kirchenmusik verwendet. Denn diese älteren Tonwerke sind und bleiben der Grund aller Kirchenmusik, so sehr, dass wir ohne dieselben nicht wissen würden, was wahre Kirchenmusik ist. Die in Aufführungen stets lebendige Erhaltung derselben ist daher etwas unumgänglich Nothwendiges, wenn uns nicht ein grosser Theil der Kunst unbekannt bleiben soll, und man muss es der Kirche Dank wissen, dass sie solches ermöglicht, selbst dann, wenn sie diese Werke in liturgischer Rücksicht etwas [illegible] und überhaupt nicht in wünschenswerther Freiheit und Weitläufigkeit verführt. An eine Pflege der älteren Kirchenmusik durch unsere Concert-Gesangvereine, die [illegible] geboten wäre, ist noch lange nicht zu denken; denn einzelne Stücke von Palestrina u. A., die man hie und da in Chorconcerten, besonders dem Kölner Domchor nachsingt, haben doch für die Sache sogut wie garkeine Bedeutung. Zu wünschen wäre nun, dass das, was die Kirche in dieser Weise pflegt, in seinen Wirkungen auch auf das ausser kirchliche Oeffentlichkeit sich erstreckte. Aber es ist leider eine unbestreitbare Thatsache, dass der Einfluss, den die Aufführungen des Domchors bis jetzt auf unser musikalisches Leben ausgeübt haben, nicht bedeutend gewesen ist, obgleich man seiner Thätigkeit im Concert, wenn man die vielfachen Wiederholungen der besten Nummern des Repertoires berücksichtigt, eine erfreuliche nennen kann. Den einen Grund hierfür finde ich in den kirchlichen Bestimmungen, denen zufolge der *Regens chori* sich mit der kirchlichen Behörde darüber verständigen soll, an welchen Tagen der *Cantus Gregorianus* und an welchen Tagen mehrstimmige Gesänge zur Aufführung kommen sollen. Ueber die Details dieses Abkommens ist nichts Näheres bekannt geworden, was gewiss ist officiell darüber nichts publicirt worden. Nun weiss man also, wenn man nicht vorher specielle Erkundigungen anstellt, nie, was im Dome gesungen wird; man geht hin in der Erwartung ein Werk von Palestrina zu hören, und muss sich mit der Choralmesse begnügen. Solche vergebliche Wege macht man nicht gern, zumal die Wege in Köln nicht ganz kurz sind, und das Wetter auf Musikfreunde und Kirchengänger nicht mehr Rücksicht nimmt, als auf andere Leute. Diesem Uebelstande könnte sehr leicht abgeholfen werden, wenn man sich nur mit den in Köln erscheinenden Zeitungen verständigen wollte, und das wäre sehr leicht, da man bei den betreffenden Redactionen unbedingt auf bereitwilliges Entgegenkommen rechnen darf. Dieselben würden gern eine kurze Notiz über die auszuführenden Compositionen aufnehmen. [illegible] dürfte man diese Mittheilungen nicht auf das eine oder andere Blatt beschränken, sondern man müsste dieselben allen Blättern ohne Rücksicht auf ihre sonstige Tendenz zustellen, denn sonst liefe man Gefahr, diese Angelegenheit auch zu einer Parteisache zu machen, und das darf sie nimmer werden. Die Kunst ist ein durchaus neutraler Boden, und da ihr gebührende Neutralität darf nie verletzt werden. Würden die aufzuführenden Compositionen und die Stunde des Gottesdienstes einige Tage vorher bekannt gemacht, so würden viele Kunstfreunde öfter Veranlassung finden in den Dom zu gehen, als bisher; auch würde die äussere Würde der kirchlichen Feier nicht dadurch beeinträchtigt werden, dass gelegentlich ein grösseres Publicum dem Hochamt beiwohnen. Wer in den Dom geht, nur eine Composition von Palestrina zu hören, bringt schon viel mehr heiligen Ernst mit als das Kaisepublikum auf dem rothen Kaiserteilbahn unter dem Arme. Manche Gaffer lassen sich durch Palestrina eher abschrecken als anlocken.

Ein zweiter Grund, weshalb der Domchor noch so sehr wenig Einfluss auf die musikalischen Verhältnisse gewonnen hat, liegt in der isolirten Stellung, die derselbe bisher eingenommen hat. Der Domchor hat eine doppelte Aufgabe; er gehört der Kirche an und der Kunst. Die Verpflichtungen gegen jene schliessen die Verpflichtungen gegen die letztere nicht aus; dieselben werden aber noch nicht vollständig erfüllt, wenn den Verpflichtungen gegen die Kirche genügt ist. Eine Kirchenmusik, welche die strengsten Anforderungen der Kunst nicht erfüllt, ist der Kirche nicht würdig, aber ebenso gewiss ist es, dass ein Kirchenchor, der zu dem musikalischen Leben nicht in Beziehung tritt, seine Aufgabe nicht erfüllt, denn erst dadurch, dass er zu dem Leben in Beziehung tritt, erprobt er seine Kräfte, und das kann auf seine Leistungen selbst nur eine günstige Rückwirkung haben. Ich bin der Ansicht, dass der Kölner Domchor von Zeit zu Zeit Aufführungen auf neutralem Boden, mit anderen Worten, Concerte veranstalten sollte, einmal weil er seine Leistungen dann unter den Einfluss der öffentlichen Kritik stellte, während man Aufführungen in der Kirche nicht gern kritisirt, weil jedes Wort des Tadels als Blasphemie und jedes Wort des Lobes ebenso als [illegible] Reclame von gehässig von der urtheilslosen grossen Menge gebrandmarkt wird, auch wenn die Kritik von den ehrlichsten Absichten dictirt ist. Dann aber ist noch zu sehr zu berücksichtigen, dass manche Compositionen, deren Aufführung für die Sänger sowohl als die Zuhörer von der grössten Wichtigkeit wäre, in Concerten Berücksichtigung finden können, während dieselben bei der kirchlichen Feier oft aus äusseren Gründen ausgeschlossen bleiben müssen. Beispielsweise erwähne ich nur die Lamentationen und das *Stabat mater* von Palestrina. Die Kosten für solche Concerte sind in Köln nicht ungünstig; es kommt nur darauf an, dass man mit Vorsicht und Umsicht dabei zu Werke geht und manche kleine Rücksichten auf gegebene Verhältnisse, die der Sache sehr förderlich sein können, nicht ausser Acht lässt. Dass die geistliche Behörde solchen Concerten Hindernisse in den Weg legen würde, ist nicht wohl anzunehmen. Es kommt nur darauf an, wie diese Frage am zweckmässigsten angegriffen wird. Nähere Andeutungen zu machen ist hier nicht der Platz; es war meine Absicht nur, diese Frage anzuregen, und es sollte mich sehr freuen, wenn dieselbe in geeigneter Weise ihre Lösung fände.

Köln. R.

Concertbericht aus München.

(Schluss.)

IV.

Nachdem wir die jüngsten Ereignisse des hiesigen Musiklebens in drei Gruppen: Orchestermusik, Chorgesang und Kammermusik, kennen gelernt haben, haben wir noch einige Worte den Kirchen- und Virtuosen-Concerten der jüngstvergangenen Saison zu widmen. Anknüpfend daran, dass wir so-eben Gelegenheit hatten, auf einen Mangel an der **hiesigen Kgl. Musikschule** aufmerksam zu machen, erwähnen wir passend gleich hier das von ihr gegebenen Concert, ohne jedoch auf dessen Inhalt näher einzugehen, da wir Schüler-Leistungen, die sich selbst als solche ankündigen, nicht zu kritisiren gedenken; wollen wir vielmehr versuchen, in Rückerinnerung an die Prüfungsconcerte des vergangenen Schuljahres 1868/69 deren Leistungen im Allgemeinen zu charakterisiren. Dieses Institut hat entschieden durch Bülow's Scheiden von hier ausserordentlich viel verloren, denn in seiner Leitung dessel-

hen und in der Heranbildung tüchtiger Clavierspieler lag für uns sein einziges und Hauptverdienst während seiner hiesigen Anwesenheit. Er wusste besonders durch seine eigene gediegene Kunstfertigkeit auf dem Pianoforte mehr und mehr talentvolle Schüler an sich zu ziehen und zu den gesteigerten Leistungen emporzuheben. Uns können wir leider nicht in gleichem Maasse von seinen jetzigen Nachfolgern im Clavierunterrichte [illegible] nicht von Herrn Bärmann behaupten, dessen Schüler hauptsächlich an einem entsprechenden Mangel an Auffassung laufen. Was aber die Uebertragung der Direction an die Trestcollegen sowie wir wissen die Herren Wallner, Rheinberger und Peter Cornelius betrifft, so nehmen wir keinen Augenblick Anstand, diese Massregel als eine höchst unglückliche und verfehlte zu bezeichnen, welche schlimme Früchte tragen wird; denn eine solche Anstalt bedarf einer kräftigen Hand zur Oberleitung und verträgt hiezu durchaus nicht drei so verschiedene Elemente, von denen die beiden ersten mit gediegener musikalischer Bildung und Richtung vorgehend, mit letzterem als Lehrer der Rhetorik und Musikgeschichte bisher hatten, ohne bisher hierin Erfolge aufweisen zu können. In der That aber wird ein Hauptanhänger Liszt's und Wagner's wirksame künftige Gelegenheit zu Conflicten finden werden. Hoffentlich wird diesem Missbrauche so bald als thunlich ein Ende gemacht. Die Bemühungen der Herren Abel und Bräuhner um den Violinunterricht können wir als einen unbedingten Erfolg gekrönt bezeichnen; jeder von ihnen zählt mehrere entsprechende Schüler, wenn uns bei Herrn Concertmeister Abel uns so freudiger überraschte, da seine eigenen Leistungen bei mehrmaligem früheren Auftreten durchaus keinen günstigen Eindruck hinterliessen.

Auch die Leistungen auf anderen Instrumenten sind durchschnittlich sehr befriedigend. Was aber die Erfolge im Sologesang betrifft, so kann darüber ein Urtheil noch nicht gefällt werden, denn nur Herr Hey kann einige seiner Schüler und Schülerinnen, deren Ausbildung mit Ausnahme einer einzigen grösstentheils [illegible] geblieben, des Tenoristen Herrn Hesselbach, noch gar nicht weit gediehen war, aufweisen, während Herr Dr. Härtinger, welcher wegen seiner etwas langwierigen, jedenfalls aber gründlichen Methode, die heutzutage leider den meisten Sängern und Sängerinnen fremd ist, vielfachen Angriffen ausgesetzt ist, dies in weiser Zurückhaltung noch unterliess. Eine frühere Gesangslehrerin, Frau Richter-Hornbach, bleibt sich bei uns sogleich nur ihrem Sohn, dem bekannten Wagner'schen und Hofkapellmeister, was wegen völliger Resultatlosigkeit ihres Unterrichts nicht im Mindesten zu bedauern ist. Zweckmässigste Anordnung muss hier nebenbei wie oben schon bemerkt, Herrn Hofkapellmeister Wallner für die Bildung und Vervollkommnung des Chorgesanges gestellt werden, dessen Leistungen vollständig denen der königl. Hofkapelle an die Seite gestellt werden dürfen. Desgleichen bieten wir einige sehr gelungene Compositionen hervorgegangen aus der Schule des Herrn Professor Rheinberger. Würde daher das erwähnte unglückliche Missgriff gerecht abgeholfen, so könnten wir den Stand unserer Musikschule einen recht günstigen nennen.

Von einer kleinen Abweichung zu unserem eigentlichen Thema zurückkehrend, erwähnen wir zunächst zwei Concerte mit sehr gewählten Programm, das eine gegeben von unserem Harfenvirtuosen Tombo, das andere zu einem wohlthätigen Zwecke von einer Anzahl hiesiger Künstler und Künstlerinnen. Besondere Erwähnung aus beiden Concerten verdienen zunächst der Vortrag der Frau Diez von zwei Liedern von Schubert und drei Kinderliedern von Franz Lachner und Taubert, die nicht schöner gehört werden können, dann die ausgezeichnet vorzüglichen Leistungen des Herrn Tombo selbst, sowie die Productionen eines jungen Cello-Talentes Herrn Fr. Fischer, der allerdings durch Herrn Bennat einen unbestrittenen Meister auf diesem Instrumente noch übertroffen wurde; schliesslich das ausgezeichnete, vollendete Spiel unserer Concertsänger durch Herrn Schols. Dies zeichnet uns unserer Musikschule. Im Ganzen boten jedoch beide Concerte zu wenig gediegene Musik, um lange dabei stehen zu bleiben, und was man allenfalls daran krankt, kann an unter dem vielen modernen Salongeklingel da und recht [illegible] Sang je der — wir wollen dahingestellt sein lassen, ob mit Recht oder mit Unrecht — sogenannten »Tonverbesserer« Herr Nohbauer gar Reichardt u. Liedlich heute einen Augenblick. Zum Schlusse verzeichnen wir mit Vergnügen noch ein Concert, welches uns gleich am Anfang der Saison durch Rubinstein bereitet wurde und nur Claviervorträge mit fast ohne weitere Begleitung in überraschend bekannter Ausführung brachte.

Nachtrag.*)

Der Versuch, durch Heranziehung der obersten Chorgesangklasse der k. Musikschule mit kleineren Chornummern auf die Concert-Programme zu bringen (was bisher niemals möglich war, da man nur den Theaterchor gegen hohes Honorar zur Verfügung hatte), ist vollständig geglückt. Der kleine aber sehr ausgezeichnete Chor (etwa 60—70 Stimmen) sang sehr gut.

Die Concerte der Vocalkapelle finden eine immer steigende Theilnahme und so hatten auch das dritte und vierte einen sehr grossen Erfolg. Ein wirkliches Meisterstück in der Ausführung waren die beiden Motetten von J. C. und J. S. Bach, besonders des Letzteren »Singet dem Herrn«, deren ausserordentliche Schwierigkeit Sie kennen, wurde mit Leichtigkeit bewältigt. Als besonders gelungene Nummern wären ausserdem noch hervorzuheben: das *Crucifixus* von Lotti, Lieder von Prätorius, das prächtige Madrigal »Liebeswünsche« von Leon Hassler, *Tu es Petrus* von Scarlatti, sowie das dreichörige Stabat mater von Palestrina, welches gegenüber dem bekannten zweichörigen fast ganz unbekannt ist, aber an Werth jenem mindestens nicht nachsteht.

Von der k. Musikschule sind besonders auch noch die Leistungen der Clavierklasse unter Bärmann hervorzuheben, der ein vortrefflicher Lehrer ist und hier um so mehr genannt werden muss, weil er in dem früheren Berichte, welchen Sie vor einiger Zeit brachten, ganz übergangen worden ist, so dass es für Unkundige leicht den Anschein gewinnen könnte, als sollte der andere Lehrer Fenola in diesem Fache gewissermassen als Bülow's Nachfolger hingestellt werden, da er doch bei aller Tüchtigkeit, die ich gern anerkenne, weder als Spieler noch als Lehrer Bärmann gleichkommt.

Sehr reichhaltig war die Musik der Charwoche in der Allerheiligen-Hofkapelle. Unter den circa 24 Stücken waren allein 9 von Palestrina und 12 von seinen Zeitgenossen. Von neueren Compositionen hörten wir u. a. ein grosses doppelchöriges Miserere von Wallner (in der Form etwa gehalten wie das grosse Leo'sche *Miserere*), welches eine Glanzleistung des Chores war und eine grosse Wirkung machte. Es ist noch nicht gedruckt, wird aber, wenn ich recht unterrichtet bin, demnächst bei Cranz in Bremen erscheinen.

Von unserer Oper will ich weiter nichts erwähnen, als im April eine sehr gute Aufführung des Gluck'schen Orpheus (mit Fräulein Wilhelmine Ritter in der Hauptrolle), die einen durchschlagenden Erfolg hatte.

---

*) Um den eingesandten Bericht über diese musikalisch wichtige Stadt möglichst vollständig erscheinen zu lassen, fügen wir hier noch Einiges an, was uns von anderer Seite eingegangen ist. Ueber die Münchener Wagner-Oper giebt das Nöthige und Unnöthige jede der Zeitungen; wir theilen hier daher vorzugsweise das mit, was nicht überall steht und bei Leuten, welchen der musikalische Cultus doch wohl das Wichtigere sein dürfte. D. Red.

Auf die Oper wird aller Orten die Hauptthätigkeit und das meiste Geld verwandt, aus besonderen und bekannten Gründen ist dies in München noch mehr der Fall als anderswo. Unsere Instrumentalmusik ist durch Lachner's Einfluss in Schwung gebracht und in der Vocalkapelle unter Wüllner's Leitung ist dem etwas Ebenbürtiges auf geistlichem Gebiete zur Seite getreten. So haben und pflegen wir die Oper, die Symphonie, das Kirchenlied, das weltliche Lied, a cappella- oder mehrstimmiger Gesang aus alter oder neuer Zeit, und selbstverständlich auch als Artes [illegible] Kammermusik. Nur Eins fehlt: das grosse Chorwerk, das Oratorium. Es existirt hier allerdings ein Oratorienverein, aber dieser befindet sich jetzt in einem Zustande, dem es [illegible] im Kaisercht kommen dann er jetzigt Gesanggrner als der Singverein irgend einer kleinen Stadt in Rheinland oder Westfalen und seine Aufführungen geben von Händel's Kunst nicht einmal annähernd einen Begriff. Leider hat auch Lachner das Oratorium nicht nach Gebühr gepflegt, was zum Theil in seiner Richtung, zum Theil auch in den Umständen gelegen haben mag. Lange Jahre waren die Chorkräfte hier kaum nennenswerth. Lachner führte die Oratorien (alle Jahr etwa eins) mit dem Theaterchor auf, der als solcher recht gut, doch nicht für das Oratorium passend und ausreichend war. Es ist dann im Publicum gegen dies ganze Genre, welches hier Niemand aus eigener Anschauung kennen lernen konnte, ein Vorurtheil grossgezogen und daher kommt es, dass es einen Höhenpunkt von Wagner zur Zeit eine ganz andere Ansicht [illegible] bewährt, als der Kunst und unvergänglichste Oratorium. Und sind [illegible] Aussichten nach meiner Ansicht lässt sich ihnen aber eine erfreuliche zur Seite stellen. Durch die [illegible] Vocalkapelle und durch den nach und nach in der Musikschule herangezogenen Chor wird man hier bald die Mittel bekommen, erhalten, um überhaupt einen Oratorienchor besitzen zu können. Beide Vocalkapelle und die obere Klasse der Chorsänger der Musikschule können doch jetzt gut zusammen geben, und weil auch hinsichtlich der Direction jetzt Frieden und einheitliche Leitung erzielt ist, so dass derselbe Dirigent (Franz Wüllner) Vocalkapelle, Chor der Musikschule und Instrumentalkapelle leitet, so scheint auch für den Instrumentalen Theil des Oratoriums die stete Mitwirkung der Kapelle gesichert. Eintretenden Interesse der Instrumentalkapelle für das Oratorium mit demselben Augen, wie das Publicum, doch dies ist Sache des letztern aber Stimmung günstiger Umstände. Dass solche Umstände nicht eintreten könnten, wird Niemand behaupten, und kommen sie einmal, so erinnert der jetzige Intendant Frhr. v. Perfall sich wohl, dass das Oratorium das erste war, dem er seine musikalische Liebe zuwandte; er erinnert sich vielleicht dessen um so mehr, je deutlicher ihm in seiner jetzigen Thätigkeit werden muss, dass mit Hülfe eines Operntheaters allein die Pflege der Tonkunst immer an einem gewissen Ende zu führen ist. — Aus diesen und anderen Gründen hege ich einige Hoffnung für die Zukunft des Oratoriums hier in München.

Um diese Betrachtungen mit einer Personalnachricht zu beschliessen, füge ich bei, dass die interimistische Stellung des Kollegen bisherigen Wüllner an der k. Oper jetzt eine definitive geworden ist. —ϱ

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Oper.) —ϱ— Frl. Theresa Schneider hat unsere Bühne verlassen und sich als Medea in Cherubini's Oper verabschiedet. Sänger und Mitwirkende haben ihr am Grund danklichen Schneider für die vorzügliche Ausführung dieser durch, welche sie hier geschaffen, ihren wärmsten Dank ausgesprochen. Herr Hill vom Hoftheater zu Schwerin gastirte mit grossem Erfolg als Jacob in Méhul's Oper und als Jäger in Kreutzer's »Nachtlager von Granada«. Hatten wir früher bereits Gelegenheit, die ausgezeichneten Leistungen dieses Künstlers im Concertsaal zu würdigen, so erfreute uns dessen Gastspiel ganz besonders deshalb, weil es Gelegenheit gab, von der Bühne herab wieder einmal wirklich den edelsten Gesang zu hören, der sonst durch vorwiegendes Spiel und dramatisches Leben in Vortrag [illegible] wurde. Die Hoffnung, Herrn Hill dauernd an unsere Bühne gebunden zu sehen, sollte sich leider nicht erfüllen. Eine unbedeutende Neuheit, dass aber das alte geistige Schlössern des Theaters zur Folge hatte, hat leider nicht Frank mit Laube's geführt. Der Nachfolger ist noch nicht ernannt, da Kapellmeister Schmidt von der Leitung zurückgetreten und der Regisseur Seidel zum Stadt[illegible] nicht bestätigt worden ist. Viele tüchtige auswärtige Kräfte, darunter Namen von gutem künstlerischen Ruf, haben sich zur Übernahme der Direction gemeldet.

* **Innsbruck.** Die Aufführung von Händel's Pastorale »Acis und Galatea« am 9. Mai übertraf die gehegten Erwartungen. Die Solopartien, in erster Reihe Herr Ferdinand Gödig, ersten Tenorist am Hoftheater in Schwerin, wo er jeder Beziehung an Innsbrucker Sänger und in Innsbruck wirklich genommen so Stimmmittel; die Frau Rosa Kotte, Acis mit Recht vielgefeierte Sängerin, als Galatea Herr Alois Villa, gleich wieder wollen, besonders kräftigen Organ als Polyphem, auch unser bekannter Tenorist Herr Adolph Wagner als Damon erzielten in verdienstlicher Weise gelten und aufrichtigen Beifall, dank der Leistungen der durch sorgfältige Studium vorzüglichen Chöre und unseres wackern Orchesters blieben in keiner Weise hinter denen der Herren Solisten zurück. Vielseitig wurde der Wunsch laut, dieses Meisterwerk Händel's in ebenso würdiger Weise noch einmal zu hören, und wir sind in der erfreulichen Lage mittheilen zu können, dass es Herrn Kapellmeister Nagiller, dessen Bemühen wir überhaupt das erhebende Kunstgenuss zu danken haben, gelungen ist, Herrn Gödig für eine zweite Aufführung des Werkes, welche nächsten Donnerstag stattfinden wird, zu gewinnen. Gewiss wird das kunstsinnige Publicum die gebotene Gelegenheit, ein classisches Werk nochmals zu hören, mit Freude begrüssen, zumal da gerade das wiederholte Anhören nicht [illegible] Kunstwerk das tiefere Verständniss desselben ermöglicht. »Acis und Galatea« wird demnach am 4. d. Mts. noch einmal aufgeführt werden, und zwar zum Vortheile des Musikvereinskapellmeisters Herrn M. Nagiller, der einigen Ersatz für seine grossen Mühen [illegible] für den Verein macht, indem zwei Musikvereinslehrer gegenwärtig aus ihm besoldet werden.

(Bote für Tirol und Vorarlberg vom 1. Juni.)

* **Kopenhagen.** Der Componist des Musikstücks bekannten dänischen Liedes »Den tappre Landsoldat«, welches in den deutschen Herzogthümern dem »Schleswig Holstein meerumschlungen« entgegen und und eine grosse politische Bedeutung erhielt, zunächst aber im Deutschen als Gegenstand des Spottes wurde, Johan Ole Emil Horneman, ist am 30. Mai 49 Jahre alt gestorben. Er wurde in seinem 25. Jahre ein Pianoforte-Lehrer am dreisigjähriges Tode ist angestellt, welche Stellung er [illegible] und um, um dann mit den Herren Herrmann & Enslen bekannte Musikalien-Geschäft zu gründen. Als Componist hat er kein [illegible] Talent entwickelt, namentlich ist ein [illegible], sowie viele Romanzen-Compositionen. Auch componirte der Verstorbene viele Gesänge und Liedergesänge für Kollegen im Verlag ausgeführt.

* **Hamburg.** Die Vorstellungen des Stadttheaters schlossen am 31. Mai. Folgende ist eine Uebersicht der im städtischen Stadttheater sowie das gastirenden fremden Künstler. In der Oper gastirten ausser Frl. Gerlinger, deren Erscheinen den Wiener Geliebten der abgegangenen Offenbach Franz am Stadt[illegible] verschiedene wurd Frl. Tietjens, Frau v. Voggenhuber und um nur die bekanntesten Namen zu nennen Herr Ferenczy und Herr Niemann. Neueinstudirt empfingen wir aus Opern »Lohengrin«, »Joseph in Ägypten«, »Oberon«, »Tannhäuser«, »Fidelio«, Mozart's Don Juan, Weber's »Freischütz«, Meyerbeer's »Hugenotten«, »Prophet«, »Robert«, »Afrikanerin« und »Dinorah«, Rossini aus Rossini den »Tell« und »Barbier« von Sevilla, »Die Jüdin«, aus Lortzing »Undine« und »Czar und Zimmermann«, aus Auber »Fra Diavolo«, aus Bellini »Norma«, »Nachtwandlerin« von Gounod den »Faust«, von Boieldieu »Die weisse Dame« u. Anderen. Zum ersten Mal wird gegeben »Der fliegende Holländer« von R. Wagner, von Auber »Der erste Tag des Glückes«, von Gounod »Romeo und Julie«. Als eine Neuigkeit dann auch die Darstellung des Sophokles schon »Antigone« mit Mendelssohn's Musik gelten, die bei dem Gastspiel der bedeutenden Schauspielerin Clara Ziegler gegeben wurde. Ueber die Metamorphose [illegible] dieses städtischen Operntheaters wollen wir hier kein Wort verlieren.

ANZEIGER.

[94]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., [illegible] vierstimmige Choralgesänge. Vierte Auflage. Quer-Octav. Sehr cartonirt. [illegible] Thlr.

Beethoven, L. van, Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pfte. und Violoncell von **Friedr. Grützmacher.** Nr. [illegible] Adur Op. [illegible] Nr. [illegible] Thlr. [illegible] Ngr.

Brauning, Ferd., Op. [illegible] **Sechs Lieder** für Alt mit Begleitung des Pianoforte. [illegible] Ngr.

Nr. [illegible] Nun ist der Tag geschieden.
Nr. [illegible] Nun hab ich [illegible].
Nr. [illegible] [illegible] Fliess hinab mein stilles Leben.
Nr. [illegible] [illegible] Und ich hab dein gedacht.
Nr. [illegible] Als hinabsank [illegible] durch wolkige Nacht.
Nr. [illegible] Wir [illegible] Sterne [illegible].

Degroote, A., Op. [illegible] **Die Salbung David's.** Oratorium in [illegible] Theilen für Chor, Soli und Orchester. Clavierauszug [illegible] Thlr. 15 Ngr.

Fissot, H., Op. [illegible] Arabesques pour Piano en [illegible] Livres.
[illegible] Prélude. Fragment symphonique. Lied. [illegible] Ngr.
[illegible] Allegro scherzoso. Nocturne. Quasimodo pape [illegible]. [illegible] Ngr.

Götz, H., Op. [illegible] **Quartett** für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. [illegible] Thlr. [illegible] Ngr.

Kirchner, Th., Op. [illegible] **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. [illegible] Ngr.

Nr. 1. [illegible]
Nr. [illegible] Im [illegible] die Liebe schlief.
Nr. [illegible] [illegible] die Schwalbe [illegible].
Nr. [illegible] Die Liebe [illegible].

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Ouverturen (Nr. [illegible]) Arrang. für zwei Pianoforte zu [illegible] Händen. Stichformat. **Roth cartonirt.** [illegible] Thlr.

—— Op. [illegible] Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum. Arrang. für zwei Pianoforte zu [illegible] Händen. Stichformat. [illegible] Thlr.

Mozart, W. A., **Ouverturen** für das Pianoforte zu [illegible] Händen.
Nr. [illegible] Das Schauspiel [illegible]. [illegible] Ngr.
Nr. [illegible] [illegible]. [illegible] Ngr.

—— Ouverturen (Nr. 1—[illegible]) für das Pianoforte zu [illegible] Händen. Stichformat. **Roth cartonirt.** 1 Thlr. [illegible] Ngr.

Rheinberger, J., Op. [illegible] **3 kleine Concertstücke** für das Pianoforte. Einzelausgabe.
Nr. [illegible] Zur Jagd. Impromptu. [illegible] Ngr.
Nr. [illegible] Toccatina. [illegible] Ngr.
Nr. [illegible] Fuge. [illegible] Ngr.

Schumann, R., **Am Camin. Träumerei** aus den Kinderscenen Op. 15. Arrang. für Oboe mit Begleitung von Pianoforte oder Streichquartett von [illegible].
Ausgabe mit Pianoforte [illegible] Ngr.
Ausgabe mit Streichquartett [illegible] Ngr.

—— Op. [illegible] **Liederkreis** von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte. Ausgabe für [illegible] Stimme. [illegible] Thlr.

Wagner, Richard, **Das Liebesmahl der Apostel.** Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester. Partitur. Neue Ausgabe. [illegible] Thlr.

—— Dasselbe. Clavierauszug mit Text. Neue Ausgabe. [illegible] Thlr. 10 Ngr.

Weber, C. M. v., **Perpetuum mobile**, aus der ersten grossen Sonate für Pianoforte. Op. [illegible]. [illegible] Ngr.

In das Prager Conservatorium der Musik,

beziehungsweise in seine Fachabtheilungen für die Instrumente

Violine, Violoncell, Contrabass, Harfe, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Flügelhorn, Ventil- und Zugposaune

findet mit Beginn des diesjährigen Schuljahres die Aufnahme von [illegible] Jahre [illegible] Anzahl männlicher Zöglinge statt.

Der [illegible] Bildungscurs [illegible] auf [illegible] Jahre bemessen und wird in einer Unter- und Oberabtheilung [illegible] je [illegible] Jahrescursen zurückgelegt. Der Lehrcurs [illegible] Schüler [illegible] die Aussicht jedoch gegen [illegible] Jahresschulgeld von [illegible] fl. [illegible] W. erhalten [illegible] ausser dem [illegible] vorgedachten Instrumente als Hauptgegenstand [illegible] gemeine Bildung bedingenden Lehrgegenstände [illegible] auch über auch nach auf die gesammte musikalische Theorie, die Geschichte der Musik, die Aesthetik, Metrik und die [illegible] Sprache.

Die Zöglinge der Oberabtheilung erhalten überdies eine [illegible] Ausbildung im [illegible]- und Solospiel.

Die Aufnahmsbedingnisse sind:

1) Ein Alter zwischen 10 und 15 Jahren.
2) Ein gutes Musiktalent und womöglich Vorkenntnisse im Elementar-Gesange.
3) Der Nachweis über den mit gutem Erfolge zurückgelegten Unterricht der IV. Hauptschulclasse.
4) Das Vorhandensein einer hinreichenden Bürgschaft für die Schulzeit während der Unterrichtszeit.

Doch kann bei besonderer Musik[illegible] und ausgesprochenem Musiktalente auch von einem oder dem andern der [illegible] Aufnahmsbedingungen Umgang genommen werden, [illegible] ausnahmsweise Aufnahme [illegible] Talente von entsprechender Qualification [illegible] zulässig.

Die [illegible] Gesuche [illegible] den vorgedachten Erfordernissen und [illegible] Taufschein und Impfungszeugnisse [illegible] bis zum 15. Juli l. J. an das Directorat des Prager Conservatoriums der Musik zu richten. [illegible] Aufnahme oder [illegible] Anstalt selbst betreffende Erkundigungen können mündlich oder schriftlich [illegible] bei dem [illegible] Institutsdirector eingeholt werden.

Im Auftrage
der Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.
[illegible] im Monat Mai 1870.

[97] **Jos. Krejči,**
Director.

[illegible] unterzeichneter Verlagshandlung ist erschienen:

Für alle Kunst- und Musikfreunde, wie Verehrer des unsterblichen Tonmeisters

Ludwig van Beethoven

ein prachtvolles Kunst-Gedenkblatt,

zu dessen bevorstehendem 100jährigen Geburtstage, nach einem Entwurf von **J. Becker**, ausgeführt und lithographirt von **M. Ulffers** in Aquarellfarben gedruckt von Professor *Caspar Scheuren's* Farbendruck der artistischen Anstalt von **C. Wellandt & Co. in Düsseldorf.**

Papiergrösse [illegible] hoch und 21 [illegible]" breit, rhein.

Preis Thlr. 2.

In der Mitte des Gedenkblattes befindet sich das in Kreide trefflich ausgeführte **Portrait des erhabenen Musikdichters**, dasselbe [illegible] umgeben von allegorischen Figuren und bildlicher Darstellung seiner hervorragendsten Schöpfungen.

In Rücksicht auf die hohe Bedeutung des Kunstgedenkblattes ist dasselbe in allen Einzelheiten mit künstlerischer Meisterschaft ausgeführt, um [illegible] Schmuck [illegible] zu dienen in jedem Salon oder Zimmer, wo der Musik [illegible] und der grosse Meister verehrt wird, und dürfte dasselbe [illegible] der gesammten Kunst- und speciell in der Musikwelt eine freudige Aufnahme finden.

Ferner erschien in demselben Verlage:

Portrait „Ludwig van Beethoven"

mit Facsimile auf chinesischem Papier, gezeichnet von **M. Ulffers.**

Papiergrösse 21 [illegible]" hoch und 17" breit rhein.

Preis Sgr. 20.

zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie direct von

C. F. Calow's Kunstverlagshandlung
Cöln a/Rhein.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: [illegible] Vierteljährliche Pränumeration [illegible] Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 15. Juni 1870. | Nr. 24. | V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

Es ist bekanntlich eine in neuerer Zeit oft wiederholte Klage, dass die Clavier-Werke des vorigen Jahrhunderts etwa in der Zeit zwischen Seb. Bach und der Haydn-Mozart'schen Periode durch ihre harmonische Leere gar zu [illegible] klingen, als dass man selbst an ausgezeichneten melodischen [illegible] ein vollkommenes Wohlgefallen finden könne. Die Mehrzahl derer, welche sich überhaupt noch für jene Werke interessiren, scheint jetzt der Meinung zu sein, dieselben seien gar nicht so gemeint und ehemals so gespielt worden, wie wir sie in der Ueberlieferung vor uns sehen; die Componisten hätten vielmehr die nöthigen harmonischen Zuthaten jedem Spieler überlassen und bei der damals allgemein verbreiteten Kunstpraxis und Fertigkeit im Generalbassspielen auch ohne Bedenken überlassen können, darum das Selbstverständliche nicht erst hingeschrieben. Diese Ansicht hat ja auch bereits praktisch ihre Wirkung gethan — für Em. Bach besonders in der Bearbeitung einer Anzahl seiner Sonaten durch H. v. Bülow.

Als ich an die Redaction einer neuen, jetzt hoffentlich bald abgeschlossenen Ausgabe von Em. Bach's »Sonaten, Rondos u. s. w. für Kenner und Liebhaber« ging, musste mich die Frage natürlich beschäftigen. Allerdings war sie durch den Zweck jener Ausgabe eigentlich [illegible] entschieden, denn ich war und bin noch jetzt nicht der Ansicht, dass das Verständniss [illegible] Claviermusik zugleich beim Publikum und dem zahlreichen Heere Clavierspielender Dilettanten zu erwecken ist, sondern dass sich erst die Fachmusiker in grösseren Kreisen entschliessen müssen, diese Werke zu studiren, um zu Vermittelung des wahren Verständnisses wirken zu können. Dem der Eine und der Andere einmal ein besonders interessantes Stück öffentlich oder privatim als Aushängeschild seiner classischen Gelehrsamkeit braucht, auch wohl einmal einen ganz aparten Virtuosen-Triumph damit feiert, hilft nicht weit; gewöhnlich ist ein solches Stück dann in eine Art »étude caractéristique« metamorphisirt, pikant gemacht, und nichts Wahrhaftes daraus gelernt. Man soll vielmehr an einer [illegible] Reihe verschiedenartiger Werke Gefühls- und Ausdrucksweise der damaligen Zeit in ihrer Besonderheit erfassen lernen und die geschichtliche Entwickelung der Kunst an lebendigen Beispielen

verurtheilslos begreifen, den Eindruck derselben unmittelbar erfahren, nicht blos sich in Büchern beschreiben lassen. So erst erlangt man ein berechtigtes Urtheil, und wenn es auch ein ungünstiges wäre. Für solche Zwecke war und ist jene Bach-Sammlung [illegible] bestimmt, und ich konnte bei denen, die ihr Beachtung schenken wollen, die Fähigkeit harmonischer Ausfüllung, wenn sie nöthig ist, doch wohl in [illegible] Grade voraussetzen, bei Manchem am Ende mehr Geschick, als mir selbst zu Gebote gestanden hätte.

Dennoch musste ich mich wenigstens nach Kräften unterrichten, ob denn das Verfahren nach solcher harmonischen Ausstattung begründet wäre. Ich gewann aus den Werken selbst und anderen mir zugänglichen Quellen die Ueberzeugung, dass in der vorherrschenden Ansicht unserer Tage Wahres und Irriges durcheinandergemischt sei, und dass die vermeintlichen Beweise für die Richtigkeit derselben auf Täuschung beruhen, wenigstens durch die glaubwürdigste Tradition nicht gestützt werden. — Indess ist es hier nicht meine Absicht, die ganze ziemlich weit verzweigte Frage zu erörtern; ich beschränke mich auf Em. Bach und nehme aus dem Allgemeinen nur, was zum Verständniss dieser Specialfrage nöthig scheint.

Die ganze Besprechung aber knüpfe ich an das, was C. H. Bitter in der Biographie Em. Bach's (»Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder«, Berlin 1868) gegen meine in der Vorrede zu der erwähnten Ausgabe aufgestellte und kurz begründete Ansicht geschrieben hat, weil in Bitters Polemik wohl so ziemlich Alles enthalten sein wird, was gewöhnlich zum Beweise der gegentheiligen Meinung dienen soll.

In der Vorrede (S. 4) habe ich ausgesprochen, dass alle harmonische Ausfüllung von mir absichtlich vermieden sei, weil Bach, wo er — nach seiner Weise — einen vollen Accordwesen haben wolle, es hingeschrieben habe, wo es nicht stehe, wolle er es auch nicht haben. Ich suchte diese Behauptung dort zu begründen durch Inhalt und Charakter der Compositionen, durch die damalige Technik des Clavierspiels und durch die [illegible] historischen Treue. Bitter citirt diese Stelle nach ihrem hauptsächlichen Inhalte und bekennt sich zur entgegengesetzten Ansicht. Die Veranlassung zu seiner Erörterung gaben ihm zwar nicht die Sonaten »für Kenner und Liebhaber«, sondern eine viel frühere (1760) erschienene Sammlung von sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen, doch ist dies für die Sache selbst gleichgültig. Er sagt (I, 74 u. f.): »Streng

genommen hätte Bach in der Vorrede zu diesen Sonaten folgenden Satz aufügen sollen: »Die harmonische Ausfüllung derjenigen Stellen, zu denen die Accorde nicht angegeben sind, die aber gleichwohl bei der einfachen Ausführung der geschriebenen Noten zu leer klingen würden, ist Sache des Spielers.« Er hat diesen Satz nicht aufgenommen, weil er dessen Inhalt offenbar für selbstverständlich gehalten hat.

Den ersten Beweisgrund entnimmt Bitter aus dem Stile der alten Contrapunktisten, aus deren Schule Em. Bach hervorgegangen sei. Diese hätten sich, wie Bitter meint, mit der dünnen und magern Begleitung, die man hier und da in der Instrumentirung ihrer Tonstücke finde, keineswegs begnügt, sondern überall eine sehr volle Harmonie verlangt, welche nach der besonderen Sitte der Zeit »durch das begleitende Instrument, am Clavier« oder durch die Orgel gefüllt worden sei. (Die »begleitenden Instrumente am Clavier« sind offenbar ein undeutlicher Ausdruck für »durch das Clavier als Begleitungsinstrumente.«) — Der Grund beruht, wie ersichtlich ist, auf der Voraussetzung, dass, was von der Instrumental- und der mit dem Orchester begleiteten Vocalmusik gilt, auch auf Solo-Clavierwerke Anwendung finden müsse. So wie im Orchester das Clavier als Füll- und Begleitungsinstrument regelmässig gebraucht wurde und die in den Partituren nicht weiter notirte Harmonie ergänzte oder auszufüllen hatte, so seien auch Clavier-Solowerke durch harmonische Ausfüllung nach Ermessen des Spielers zu ergänzen. Dass der Schluss unsicher ist, wird wohl einleuchten. Zwei verschiedene Musik-Gattungen können nicht mit solcher Gewissheit gleichgestellt werden. Es zeigt sich hier schon die Verwechselung des Claviers als Orchester-Instruments und als Haus- und Solo-Instruments: beides sind nach meiner Ueberzeugung ganz verschiedene Dinge, und die Verkennung dieses Unterschiedes hat, wie sich hoffentlich noch deutlicher zeigen wird, die meiste Verwirrung in die hier vorliegende Frage gebracht. Haben die Alten ihre Orchester- und orchestrirten Vocalwerke mit dem Clavier ausgefüllt, woran Niemand zweifelt, so folgt gar nicht ohne Weiteres, dass sie auch eine Sonate, ein Rondo, eine Phantasie, die sie für das Clavier allein gedacht und geschrieben war, durch dasselbe Clavier hätten ausfüllen lassen. Begleitete Clavier-Concerte und Ensemble-Sätze, wie z. B. Trio, haben allerdings wohl stellenweise ein ausfüllendes Accompagnement durch den Clavierspieler, sogar durch einen zweiten Spieler neben dem Solisten erhalten; aber auch sie sind von den unbegleiteten Clavier-Compositionen zu unterscheiden, für welche von vornherein schon die Bedingungen der Conception und Ausführung andere waren. — Die Orgel wäre besser gar nicht in Vergleich gezogen worden. Wir wissen heut zu Tage nicht, was man ... [illegible], dass Alles, was man von der Ergänzung der orchestralen Instrumente mittels der Orgel gedacht hat und noch manchmal denkt, unter die grundlosen Traditionen gehört. Darüber haben uns Händel's Original-Partituren und Chrysander's Mittheilungen über dieselben vollständig aufgeklärt, und es wird, obwohl nicht unmittelbar mit unserer Aufgabe im Zusammenhang stehend, doch vielleicht nicht ohne Interesse sein, was Em. Bach selbst über die Orgel sagt (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, II. Einleitung, § 3 und 4): »Die Orgel ist bey Kirchensachen wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung. So bald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Sänger dem durch ein simpel Accompagnement alle Freiheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muss ein Flügel dabey seyn. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt.« —

Wenn Bitter sich auf die Schule der alten Contrapunktisten beruft, so ist ihm selbst nicht entgangen, dass Em. Bach es eben war, welcher in der Claviermusik diese Schule verliess und dem alten Gegensatz seiner ersten Schule hart gegen den polyphonen Stile seiner Vorgänger bewusst war. Dieser Gegensatz besteht aber hauptsächlich in dem Aufgeben der realen Vielstimmigkeit als eines wesentlich und gleich berechtigten Moments. Das Neue, das Em. Bach nicht gerade erfand, sondern nur von Andern aufnahm und weiter entwickelte, ist die frei herrschende gesangreiche Melodie, neben welcher der harmonische Reichthum von untergeordneter Bedeutung, man kann oft sagen, als Folie erscheint. Dass er deshalb nicht zur Null für wird, vielmehr immer noch das melodische Gebilde belebt, vertieft und im mannigfachen Wechsel beleuchtet, versteht sich bei einem so gründlich unterrichteten Componisten, wie Em. Bach, von selbst. In der Modulation ist er sogar oft sehr kühner Harmoniker. Es kann sich nur fragen, ob die verhältnissmässig sparsame, oft ganz einfache ja dürftige harmonische Ausstattung den ihr zugewiesenen Zweck nicht erfüllt, oder ob sie unseren Ohren jetzt nur so erscheint, und da muss ich für meine Person, dass wir uns gegen Em. Bach's Claviersachen nicht anders verhalten, wie gegen die alten Arien und Ensemble-Sätze, welche in orchestrirten Werken zuweilen nur mit dem Clavier begleitet werden. Das erscheint auch leer und trocken, und ist doch, wie Jeder weiss, so gewollt und so ausgeführt worden, es brauchte und sollte auch jetzt nicht anders ausgeführt werden, wenn wir die moderne Gewöhnung nur nicht als das allein Berechtigte ansehen wollten.

Entschieden unrichtig ist es, wenn Bitter sagt, die damalige Zeit habe überall eine sehr volle Harmonie verlangt. Wie sehr sich die Begleitungskunst der älteren Periode so gut unterschied, dass nur etwas Wesentliches zur Beurtheilung der Praxis kaum fehlen wird, wenn wir uns nicht wie es mittel zu geschehen scheint, allzu hohe Vorstellungen davon bilden. Jede Theorie des Accompagnements, wenn sie etwas taugt, macht ausdrücklich darauf aufmerksam, dass der Spieler nicht immer vollgriffig begleiten, sondern sich einer discreten Behandlung befleissigen solle. Da wir es hier mit dem eigentlich sogenannten »Accompagnement« für orchestrirte oder mit mehreren Instrumenten begleitete Werke gar nicht zu thun haben, so begnüge ich mich damit das zu erwähnen, was Em. Bach über vielstimmiges, [illegible] drei-, zwei- und einstimmiges Accompagnement (z. B. II. Th. S. 4 u. ff.) selbst sagt, denn es würde, wenn Bitter's Art der Beweisführung statthaft wäre, auch auf Solo-Clavierwerke übertragen werden. Andere Zeugnisse sind dann in der allerbesten Uebereinstimmung, wie z. B. A. Sorge, Vorgemach aller Compos. III. 417 und 418, und Quantz, Anweis. die Flöte traversière zu spielen, 3. Aufl. 1785, S. 223 u. ff. Sehr die Rücksicht auf die Dynamik musste auf Verstärkung und Abschwächung der Tonkraft durch mehr- und minderstimmige Accorde führen. —

Die Vertheidiger der sogenannten harmonischen Ausfüllung sagen alle die Meinung, die Clavierspieler der Bach'schen Zeit seien im Generalbass so sicher und geübt gewesen, dass man ihnen die nöthigen Zuthaten ohne Be-

denken habe überlassen können. Auch Bitter folgt dieser Ansicht. Er sagt, es habe sich in Em. Bach's Claviersachen gar nicht um eine Veränderung in der Composition, nicht um Einfügung selbständiger Mittelstimmen, nicht um ein harmonisches Gewebe gehandelt, sondern lediglich um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung, welche die zwischen Melodie und Bass so oft bemerkbar werdende Leere decken solle. Man konnte freilich, fügt er später hinzu, dagegen einwenden, wenn Bach dies gewollt habe, so hätte er es wenigstens durch bezifferte Bässe andeuten können. Nothwendig aber sei dies nicht gewesen, da hier die Harmonie niemals so sehr Geheimniss war und es sich keineswegs um ein freies Accompagnement handelte — — „Es gab zur Zeit Bach's ein blosses Lernen des Clavierspiels nicht ohne gleichzeitigen Unterricht in der Musik — (gemeint ist in der Theorie der Harmonie) — und alle seine Claviersachen waren, wie sich aus dem Zusammenhange seiner darauf bezüglichen Aeusserungen ergiebt, nur für solche Personen geschrieben, die in der Musik, noch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten. — Diese hohe Meinung von den alten Clavierspielern steigert sich S. 124 bis zur sophistischen Leichtigkeit, mit der die nothwendige ausfüllende Begleitung damals hingestellt werden konnte.“

Sehen wir uns diese Gründe genauer an! Zunächst erhebe ich gar keinen Widerspruch gegen die Behauptung, dass es sich hier nur um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung handle. Wenn Bitter von „Veränderung der Composition, Hinzufügung selbständiger Mittelstimmen, harmonischem Gewebe“ sagt, ist wohl auf H. v. Bülow so bezogen, der theils durch seinen Geschmack, theils durch Missverständniss der Bach'schen Lehre vom Accompagnement sich berechtigt geglaubt hat, Bach'sche Sonaten umzuarbeiten. — Wenn Bitter die Harmonie in den hier besprochenen Werken „etwas an sich Gegebenes“ nennt, so kann das nur heissen, dass sie selbst an Stellen, wo nur der unbezifferte Bass und die Oberstimme notirt sind, unzweideutig erkennbar ist. Auch dies wird in der Mehrzahl der Fälle richtig sein, wenn es aber bloss auf einen passenden Accord ohne Rücksicht auf zweckmässige Behandlung desselben ankommt. Dass es aber Stellen giebt, wo die Harmonie nicht so leicht erkennbar ist, dafür liefert Bitter selbst meines Erachtens den Beweis. Er citirt (S. 74) einen zweistimmigen Satz aus einer Sonate Bach's, der, wie er sagt, eine Ausfüllung unbedingt fordert, und so ohne einen solchen nur schwer zu verstehen wäre. Der Satz lautet:

[Andante.]

Nach Bitter's Meinung ist dies ein Uebergang aus der herrschenden Tonart G-dur durch F-moll nach C-moll. Ich bedaure, dass er die Accorde, wie er sie gedacht, nicht hinzugefügt hat; denn ich weiss nicht, ob er das F-moll im zweiten oder dritten Takte auf dem c des Basses annimmt. Das Erstere wäre eine Kühnheit, die Bach selbst schwerlich gewagt, gewiss aber keinem Dilettanten ohne irgend eine Andeutung zugemuthet hätte; das Zweite, wo Bitter wohl Gemeinte, ist unmöglich, nach der fast formelhaft gewordenen Bassmotive einige mit F in der Melodie nichts weiter als Vorhalt vor der Terz es, die beim Fortschritte der Accorde zur verminderten Septime wird. Die ganze harmonische Grundlage, unbefangen aufgefasst, ist ohne Zweifel

und das E folgt, was auffallen kann, ist das F in der letzten Triole des zweiten Taktes, aber als Anticipation aus der folgenden Bassnote wird, es dem Sohne und Schüler Sebastian Bach's nicht unerklärlich bleiben. — Ich lasse dahingestellt, ob der Satz eine harmonische Ausfüllung wirklich unbedingt erfordert: auch ohne eine solche würde er mir verständlich erscheinen; ich erlaube mir nur zu fragen, ob Bitter glaubt, dass seine Harmonie jedem damaligen Clavierspieler immer an sich Gegebenes gewesen sein wird?

(Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

[Fortsetzung.]

Wenden wir uns nach der Betrachtung einiger Werke, welche der Oeffentlichkeit wenig bekannt sind, zu einem Oratorium, dessen Bekanntschaft in der einen oder andern Aufführungsgestalt wohl schon jeder unserer Leser gemacht hat, zu *Samson* *). Dem Stoffe nach ein rein biblisches Werk, kann es für die ganze Gattung biblisch dramatischer Stücke als Muster gelten, denn die Hauptzüge des hebräischen Charakters und einige der wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Geschichte Israel's treten uns darin wie in einem Normalspiegel entgegen.

Was diesen Text für die gegenwärtige Untersuchung noch besonders wichtig macht, ist sein Ursprung. Er rührt von keinem Geringeren als von Milton her, aber Milton selber bearbeitete ihn höchst wahrscheinlich (wie schon der von ihm gewählte Titel *Samson agonistes* andeutet) nach einem noch nicht wieder aufgefundenen lateinischen Drama des 16. oder 17. Jahrhunderts. Milton wandte sich ab von dem vaterländischen Drama, wie es durch Shakespeare vollendet war und in Ben Jonson und Andern noch zu seiner Zeit, freilich entartet, fortlebte; das Ideal des gelehrten Zöglings der englischen Hochschule war das Drama der Alten, der Griechen und Römer, und in seinem Samson unternahm er eine solche Nachbildung der alten Muster, „in der Weise der Alten“, wie er geradezu sagt. Dieser Zug erhob den Antiken Studie er mit der Zeit; die damalige pseudo-classische Tragödie der Franzosen ist der bezeichnendste Gipfel dieser Richtung. Milton's classische Gelehrsamkeit und mehr musikalische als dramatische Natur trafen in diesem Punkte förderlich zusammen, denn das national-englische Drama war weder gelehrt noch eigentlich musikalisch, das erste wie letzteres aber im hohem Maasse. Sein Samson mit Chören würde aber nun

*) Band X der Ausg. der Händelgesellschaft.

zeahl, wie man meinen sollte, von Händel einfach beibehalten, sondern erst dann für musikalische Composition geeignet befunden, als ein Freund Newburgh Hamilton mit demselben eine gänzliche Umarbeitung vorgenommen hatte. Wir halten uns hier an diese letztere, also an den Oratorientext, und es sei nur bemerkt, dass derselbe nicht etwa aus einem wirklichen Drama ein Concertstück gemacht, sondern vielmehr das etwas steife in Haltung und Sprache Milton's zu musikalisch-dramatischer Lebendigkeit umgestaltet hat.

Schon der Titel, den Hamilton seinem Textbuche vorsetzte, deutet darauf; er sagt: »Samson, ein Oratorium, gefertigt und für die Bühne eingerichtet nach dem Samson agonistes Milton's, in Musik gesetzt von G. F. H.« Also die Bühne hatte man immer im Auge, dies muss nicht nur den Fürsprechern von Bühnenaufführungen der Oratorien angegeben, sondern hier ausdrücklich und nachdrücklich hervorgehoben werden, damit man wisse, welchen Sinn Dichter und Componist mit einer solchen Bemerkung überhaupt verbanden. Sie wollten damit ein zweierlei sagen: Einmal sollte es andeuten, dass der Text ein streng dramatischer sei, soweit solches für musikalische Composition geeignet war, und sodann sollte damit gesagt werden, dass die Musik keinen geistlichen Charakter hatte — oder mit anderen Worten: beides zusammen bekannt, dass dieses Werk in das Theater und nicht in die Kirche gehöre. Eine weiter gehende Bedeutung, wie die einer Aufführung in wirklicher Bühnen-Action, wurde aber mit der Zuweisung solcher Werke an die »Bühne« [illegible] nicht verbunden. Das ist der einfache Sinn dieser jener Worte.

Wir nannten Samson als Muster in seinem geschichtlichen Charakter; er ist ein solches auch als Oratorientext, und hierin wird einer der Gründe seiner grossen Beliebtheit zu suchen sein. Die doppeltheilige Handlung unter Israeliten und Philistern, die in dem still [illegible] gebrochenen, aber auch so noch gewaltigen Samson ihren ruhenden Mittelpunkt findet, bietet gerade dem Oratorium eine solche Gelegenheit, nicht in ganzer Macht sich zu offenbaren, dass für dasselbe kein Text denkbar ist, welcher in dramatischer Form günstiger sein könnte. In der Einfachheit der Anlage ist er von keinem anderen Drama übertroffen; wir haben kaum nur eine einzige Scene, in welcher die Handlung vor sich geht: die vor dem Gefängniss in Gaza.

Der Anfang zeigt uns Samson hier blind und in Ketten, während die Oberpriester ein Fest ihres Gottes feiern. Israelitische Freunde kommen, ihn zu besuchen; bald gesellt sich sein Vater auch zu ihnen, und unter ihren wehmüthigen Gesprächen und Betrachtungen geht der erste Act zu Ende. Wie einfach und doch wie wundervoll, wie sorgfältig ist das alles, wie kunstvoll und doch wie schlicht und! Es ist nichts darin, was nicht durchaus dramatisch oder dem Titel zufolge für die Bühne wäre. Aber man versuche nun einmal, es auf die wirkliche, d. h. auf unsere Opernbühne zu bringen. Es würde nichts darin vorkommen, was von der Bühne aus interessant wäre, kein Vorgang, keine Handlung; es würde nichts nachbleiben, als das morgenländische Kostüm. Sollte man deswegen eine solche Umformung mit dem Stücke vornehmen? Kostüme nehmen noch ein Wort.

Der zweite Act geht, wie schon gesagt, auf derselben Scene vor sich. Die Freunde harren treu aus bei dem Helden. Ihm naht sich Dalila, um eine Aussöhnung zu wege zu bringen; nach ihr tritt der prahlerische Riesen-

Riese Harapha auf den Platz. Der bekannte gewaltige Doppel- oder Gegenchor der Israeliten und Philister:

Ehrt in seiner Herrlichkeit
Jehova
Gott Dagon, } der im All gebeut!
Sein Donner rollt, und Erd' und Himmel wankt,
Und Grauen fasst Luft und Meer,
Starr steht der Sterne Heer
Jehova
Gott Dagon } prangt der hoch in Macht umgeprangt!

beschliesst den Act. Man lasse sich durch die schlagende Wirkung dieses Chores nur nicht verleiten zu glauben, er müsse als sichtbarer Gegen- und Doppelchor von der Bühne herab noch vollkommener wirken; er ist vielmehr als ein solcher garnicht ausführbar, er ist nur musikalisch gedacht und angelegt, eben deshalb auch bei ruhigem Chorgesange von einer nicht zu überbietenden Gewalt.

Der dritte oder letzte Act beginnt, auf der vorigen Scene, mit Samsons Abführung in den Tempel der Philister, worauf die zurückbleibenden Freunde bald Getöse und Geschrei vernehmen und ein Bote anlangt, das Ereigniss ihnen kündet. Manoah und Andere gehen, die Leiche Samsons aus dem Schutt zu heben und sie dann in feierlichem Zuge herbei zu tragen. Die Trauertöne, welche hierbei laut werden, gestalten sich zum Klaggesang des ganzen Volkes um den allgemeinen Liebling, den Helden von echt nationalem Gepräge. Diese Erweiterung der Scene, die durch den Todtenmarsch eingeleitet, sich unbemerkt und unwillkürlich vollzieht, würde auf dem Theater unmöglich sein, denn eine wirkliche Verwandlung geht nicht vor und das Schauspiel der Israeliten mit der bekränzten Leiche vor dem Gefängnisse in Gaza würde ebenfalls keinen Sinn haben, noch der Geschichte widersprechen, da es in der Richterchronik heisst: »Da kamen seine Brüder hernieder und seines Vaters ganzes Haus und huben ihn auf und trugen ihn hin und begruben ihn in seines Vaters Manoah Grab zwischen Zarea und Esthaol.« Die Todtenfeier ist auch nur denkbar, wenn sie auf unsichtbarem Grund vor sich geht. Nun möchte man — gesetzt das Werk würde auf dem Theater gespielt — allerdings während des Todtenmarsches eine Wandlung der Scene und Landschaft und mit einem gewissen Schein der Berechtigung herbeiführen können; auch ist nicht zu bezweifeln, dass das Werk durch eine solche Schlussscene mit pomphafter Todtenfeier einen gewissen äusserlich effectvollen Abschluss erhalten könnte. Die tief innerliche Wirkung aber würde so stark, wie sie nun einmal ist, werden; und um diesen zu Gunsten des Effectes irgend etwas Preis zu geben, könnte uns doch bei Samson am allerwenigsten in den Sinn kommen, da gerade bei ihm mehr, als bei den meisten übrigen Oratorien, die volle Glaubgewalt besteht zwischen der inneren und der äusseren Wirkung. Aber alle diese Erwägungen sind rein überflüssig, wenn man einfach nur die künstlerische Sache im Auge behält. Wer das Kunstwerk, und nichts als das Kunstwerk geniessen will, der wird an dem, was dieses selber sich giebt, sein volles Genüge haben. Wer aber Nebendinge im Kopfe hat, die er mit Vermischung seines Werkes der Kunst miterleben will, der ist überhaupt nicht zu befriedigen. Wo hier von dem in festumgrenzter Form Gegebenen im Ganzen abweicht, es muss nicht zu befriedigen gesucht, sondern unter Darlegung der Gründe abgewiesen werden.

Auch die Wünsche, ein Oratorium, wo es passt, wenn nicht in Action, so doch wenigstens im entsprechenden historischen und nationalen Kostüme aufzuführen, müssen

nur denjenigen bezahlen, welche das Interesse zu sehr in die Nebendinge verlegen. Ohne schon wurde die Frage aufgeworfen, ob man dem Kostüm zu Liebe eine Bühnenaufführung bewerkstelligen solle, und kein Verständiger wird dies bejahen. Man könnte aber die Wünsche nach historischen Kostümen lediglich für sich, abgetrennt von etwaigen Action, geltend machen und meinen, eine solche Aufführung im Kostüm bei ruhenden Scenen würde das Interesse an dem dargestellten Werke erhöhen. Wir können uns nicht erinnern, dass ein im Einzelnen durchgeführter Vorschlag zu diesem Zwecke gemacht wäre, sondern waren nur vereinzelten Andeutungen [illegible] solcher Vorschlag wäre wohl denkbar und hätte weit mehr für sich, als alles, was man für eine Bühnenaufführung geltend machen könnte. Die Kostümirung des Sängerpersonals mit gezieme[nder] Bescheidenheit vorgenommen würde zwar die Darstellung an die Schwelle der Action führen, sie aber nicht überschreiten und den Gesang nicht sehr beeinträchtigen, weder bei den Solisten noch bei dem Chor. Aber eine gewisse Beeinträchtigung würde dennoch fühlbar bleiben und die Deutlichkeit, welche das Kostüm dem Auge gewährt, doppelt wieder aufwiegen. Die Notenblätter würden in den Händen unständig gekleideter nach der Tagesmode geputzter Damen und Herren ganz unschuldige Beigaben, durch welche sich Niemand stören lässt. Wenn aber israelitisch und Philistäisch Gekleidete gegen einander wüthen mit Notenblättern in der Hand, so macht sich die Sache schon weit bedenklicher. Auch das Orchester stört. Soll es das hohe Lied etc. herbeiholen oder abseits den Rock wechseln? Das Oratorien-Orchester kann nämlich niemals, wie das Opernorchester, von dem Gesangkörper getrennt und besonders aufgestellt werden, sondern muss sich demselben einfügen, mit ihm auf demselben Boden bleiben. Weil nun aber neuerdings das Opern-Orchester ganz in einer Versenkung zu verschwinden droht, so möchte auch der kostümirte Oratoriensänger die Neigung verspüren, sein Orchester von sich auszuscheiden. Und so würde das Kostüm unser Oratorium ganz unmerklich, aber unaufhaltsam in das Fahrwasser der Oper hinein ziehen. Was es sich unschuldig sein oder scheinen mag, für alle Fälle aber eine innere Ausserlichkeit ist und als solche gar leicht im Spielerwesen einmal wird bedenklich, ja durchaus unzulässig durch seine Folgen. Wir wenden daher — ohne für unsere Zeit — auch das Kostüm ab und sagen: compos terrent.

Dass derartige Wünsche laut werden, hat allerdings einen guten oder, wenn man will, schlimmen Grund. Die Zurücksetzung, Vernachlässigung und Verkennung des Oratoriums in unserem gesammten öffentlichen Kunstpflege ist eine so augenscheinliche, hartnäckige und allgemeine, dass an einer schnellen Änderung dieses Zustandes die scenische Aufführung der oratorischen Werke nicht recht geeignet, sondern eine effectvollere Darstellung gerathen erscheint. Aber so löblich auch der Zweck ist, vergreift man sich doch in den Mitteln, durch an dergleichen Nebensächlichkeiten wird das Oratorium niemals den Widerstand der Zeit besiegen, vielmehr den kunstwidrigen Neigungen der Zeit selber ein Opfer bringen.

Man vergisst nur zumeist, wenn man bei solchen Vorschlägen oben nicht vergisst, dass das Oratorium als Gesangwerk mit selbständiger vielseitigster Instrumentalbegleitung, und dass ein echter gesanglicher Vortrag es findet und entsprechendem Ausübungen des Begleitkörpers allem diesen Werken ihre Wirkung sichert. Die Oratorien sind reine musikalische Werke, mit andern als musikalischen Mitteln können und sollen sie nicht wirken. Wer daher eine wahrhaft kunstwürdige Aufgabe erfüllen und das echte Oratorium für die Gegenwart neu beleben will, der gestalte die einzelnen — gesanglichen wie instrumentalen — Organe so, dass sie einer Darstellung desselben gewachsen sind; das Weitere findet sich dann von selbst. Wo die Musik mit ihren Mitteln aufhört, da finden alle Versuche zur Ergänzung an dem Oratorium ihre natürliche Grenze — so sehr, dass ein oratorisches Werk, welches bei allem Aufwande der erforderlichen Kunstmittel sich etwa nicht als lebensfähig erwiesen sollte, auch ruhig begraben bleiben möge. Nur keine Belebungsversuche durch galvanische Experimente!

Der ehrliche kundige Musiker hat daher in Sachen des Oratoriums alles in der Hand, viel mehr als bei der Oper. Nebenbei bemerkt, bessern die oratorischen Gesangskräfte sich erfreulich mit jedem Jahre; was aber noch gerne im Argen liegt, das ist die Begleitung. Dies bezieht sich ebenso wohl auf den einzelnen Spieler, der bei aller sonstigen Geschicklichkeit im Oratorium oft eine traurige Ignoranz offenbart, als auf die zur Anwendung kommenden Instrumente insgesammt. Ihnen Wandel zu schaffen, aber von Grund aus, wäre die Sache eines jungen kräftigen Dirigenten; wir wüssten keine musikalische Aufgabe, die der Zeit wichtiger und für die rechte Kraft nach dankbarer wäre.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Vierstimmiges Choralbuch für Kirche, Schule und Haus zu dem auf Grossherzoglichen Befehl 1867 erschienenen Melodienbuche zu dem Mecklenburgischen Kirchengesangbuch. Bearbeitet und herausgegeben von **Otto Kade**, Grossh. Musikdirector und Dirigent des Schlosschores zu Schwerin. Schwerin 1869.

Der Kampf um rhythmischen oder nichtrhythmischen Choral ruht, wie es scheint, ohne dass die Frage zur Entscheidung gekommen wäre. Es liegt uns hier ein Choralbuch vor, das, ohne sich in Erörterungen hierüber einzulassen, im grossen Ganzen die Melodien vereinfacht, aber doch mit Beibehaltung derjenigen rhythmischen Gestaltungen giebt, welche zur wesentlichen Eigenthümlichkeit und Charakteristik der Tonweisen gehören. Der Verfasser des Choralbuches musste sich in diesem Punkte an das früher erschienene Melodienbuch streng anschliessen; deshalb sei nur erwähnt, dass die Fassung der Melodien mit Berücksichtigung der besten Quellen, unter genauer Vergleichung mit den Heilkräutbüchern zu Stande gekommen und eine glückliche zu nennen ist.

Das Choralbuch ist «für den Gebrauch erst in der Kirche, für die Erbauung in Schule und Haus» bestimmt, deshalb musste Alles vermieden werden, was das Ohr des Volkes in der Kirche wie in der Schule irre führen und aus dem charakteristischen Wesen des Melodiekörpers irgendwie abziehen und ableiten könnte. Es sind also so ziemlich alle chromatischen Accorde ausgeschlossen und vorzugsweise «gelinde Harmonien» angewandt, was aber den Eintritt mancher Tonfolgen bei energischen Melodieschritten nicht hindert, man vergleiche: «Ein feste Burg ist unser Gott» etc. oder «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr» etc. u. a. — Da die Choräle nicht nur für die Orgel, sondern auch für vierstimmigen Chorgesang bestimmt ist, musste die Stimmführung mit besonderer Sorgfalt behandelt werden, und möchten wir gerade diese Seite des Tonsatzes rühmend und anerkennend hervorheben. Man erkennt hierin leicht den gründlichen Kenner der guten alten Meister, und

glauben wir nicht zu irren wenn wir annehmen, dass der Bearbeiter dem [illegible] Meister der kirchlichen Tonsetze, Hans Leo von Hassler [illegible] hat — Der Satz ist durchgehends klar, wohlklingend und vollttönend, der [illegible] Wendungen der Melodie nachzugehen oder einer bestimmten Textstelle [illegible] einen besondern Ausdruck ein subjectives Gefühl zu musikalischer Darstellung zu bringen, ist sorgfältig vermieden. Gross und einfach voll erhabener Gedanken sind die Lieder der lutherischen Kirche, gross und [illegible] erhaben und majestätisch klingend soll auch das musikalische Gewand sein, in welchem jene Lieder zum Ausdruck gelangen, sei es [illegible] dass die versammelte Gemeinde in einstimmigem Gesange mit Orgelbegleitung dem Herrn ihr Lobopfer bringt, sei es, dass ein [illegible] Chor seine Kräfte dem Herrn und Seinem [illegible] widmet. Nach beiden Seiten hin wird vorliegendes Choralbuch seinen Zweck erfüllen, und nach beiden Seiten müssen wir dasselbe als ein gelungenes Werk bezeichnen.

Es sei noch erwähnt, dass der Herausgeber in einer ausführlichen, lesenswerthen Vorrede die Grundsätze, die ihn geleitet, bespricht, dass moderne Melodien, wie solches recht und billig ist, weniger streng behandelt und als die [illegible] und dass zu sehr vielen Choralsätzen Varianten — nicht für die Melodie, sondern nur für den Satz — beigegeben sind, um den verschiedenen [illegible] zu genügen, oder auch um das Reichthum der harmonischen Behandlung [illegible]. Wir haben das besprochene Werk für eine der bedeutendsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete und möchten wünschen, dass es allseitig Beachtung finde. Wenn der Weg, der hier hinsichtlich der Melodiebehandlung betreten ist, auch anderwärts eingeschlagen wird, wenn die hier vorliegenden Resultate benutzt werden und diese Bestrebungen auch anderwärts in demselben Sinne wirken und mit derselben Pietät zu Werke gehen, dann könnte vielleicht doch noch [illegible] Verpflanzung der alten rhythmischen Weise mit der modernen [illegible] zu Stande kommen, und könnte der Streit über rhythmischen und modernen Choral nicht nur ruhen, sondern zu [illegible] Befriedigung und zu wirklichem Gewinn für die Kirche sein Ende finden.

Der Kirche [illegible] gratuliren wir zu diesem Choralbuche und hoffen, dass es ihr zum Segen gereichen werde. Allen aber, die am Choralgesange noch Freude finden, sei dasselbe aufs wärmste empfohlen. C. Dr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** (Laube's Abgang.) Wie wir vor einigen Wochen vorhersagten, aber noch weit früher als erst vermuthet wurde, ist Laube's [illegible] an dem neuen Leipziger Stadttheater zu Ende gegangen. Unser [illegible] — [illegible] — ist zu [illegible] und damit auch alle Hoffnung [illegible] der Schauspieler zu [illegible] geworden. Befreundete Blätter colportiren jetzt, dass Laube in dieser Hinsicht sich längst seine Täuschungen mehr gemacht, andere sehen doch den ersten vier Wochen seiner Direction durch eine Äusserung verrathen habe, dass er schwerlich seinen langen Contract aushalten werde. Diese Äusserung soll so gelautet haben: [illegible] [illegible] Begründung eines ersten [illegible]. Man darf sorgfältig [illegible] Vorstellungen nicht [illegible] [illegible] neue [illegible] und dann wieder ein gediegenes Repertoire und gediegene Schauspieler haben. Das Haus ferner ist ein [illegible] Opernhaus, ist aber wie es [illegible] für ein [illegible] Anforderungen und Wirkungen eines feineren Schauspieles die Hersch und Nüancirung in dem grossen Raume verloren gehen. Mich aber interessirt nur die Leitung eines feinen Schauspieles, und ich werde aus diesem Grunde schwerlich lange hier bleiben. Diese Worte sind für Laube's Denken und Streben allerdings bezeichnend, nur begreift man nicht, dass er sie [illegible] einen grossen Theil seines Lebens in Leipzig zubrachte, überhaupt noch einer solchen Probeerfahrung bedurfte, um diesen Ort kennen zu lernen. »Der Leipziger Theater ist [illegible] im Jahre [illegible] [illegible] in seiner Abhandlung von den Opern- und [illegible] Einrichtungen [illegible] eine Bauwerk der Stadt, so wird dadurch doch noch lange nicht ein [illegible]. Ein gebildetes Theaterpublikum zu [illegible] in zwei Messen und Jahrmarktspublikum aber bildet sich nur an den [illegible] in der ganzen Welt gleich. Für die Pflege des recitirenden Drama's, also des Specialität Laube's, ist Leipzig in neueren Zeiten [illegible] [illegible] günstig geworden, dass es sich hauptsächlich als eine [illegible] Stadt bildet. Wer es aber [illegible] will, die mit [illegible] Ansprüche der Gegenwart in [illegible] Hälfte ihres Operntheaters nicht nur einigermassen zu befriedigen, und [illegible] von Anforderungen sich zu [illegible] [illegible] dem Director [illegible] oder vermeintlich dem wahren Theater [illegible] kunst betreiben, das wird Laube [illegible] [illegible]. [illegible] das Theater in neuerer Zeit auch als Opernhaus [illegible], und obwohl es sich den neuesten Nachrichten zufolge nicht bestätigt, dass Herr Sebel, der bisherige Ober- und Opern-Regisseur, zu Laube's Nachfolger bestimmt ist, so glauben wir doch, dass [illegible] die [illegible] Hebung des Theaters durch Oper und Concert nach einigen neuen Directionsversuchen das Ende vom Liede sein wird. Wir sind immer der Ansicht gewesen, dass es zweckmässiger und zeitgemässer von Leipzig gewesen wäre, an jenem Platze dem Museum gegenüber nicht ein Theater, sondern ein Musikhaus im grossen Stil für Concert und Oper aufzuführen. — Herr Laube wird, österreichischen Blättern zufolge, zur Kur nach Karlsbad gehen und sodann bleibend nach Wien zurückkehren.

* **Herford.** Das vierte Ravensberger Musikfest wurde in den Pfingsttagen hier gefeiert. Die Leitung hatte, wie früher, der Musikdirector [illegible] in Bielefeld. Als Solisten wirkten mit Frau [illegible] und Herr [illegible] vom Theater in Hannover, sowie der Tenor [illegible] aus Kassel, auch der Leipziger Musikdirector [illegible] betheiligte sich dabei. Der erste Tag brachte »Judas Maccabäus«, der zweite »Athalia«. Das Ganze verlief zum Vergnügen aller Betheiligten.

* **Paris.** (Der »Freischütz« in Paris durchgefallen.) Endlich hat Weber's »Freischütz« zum ersten Male in der Grossen Oper eine Aufführung, nachdem er bisher immer nur im Théâtre Lyrique gegeben worden und dort [illegible] erfolgreich war. Der Versuch mit der Grossen Oper ist aber misslungen, denn die Vorstellung ist [illegible]. Es ist eben schliesslich da der Freischütz in dem [illegible] der grossen Oper gehört, sich eine in die Umgebung der übrigen Stücke dieses [illegible] und [illegible] gesetzt, und nur dem [illegible] Gefühl [illegible]. Das Werk ist deshalb auch nicht bei der Italienischen Oper in London [illegible], obwohl es dort mit dem englischen Theater seiner Zeit mit ungeheurem Erfolge gegeben wurde. Die Pariser Aufführung liess [illegible] und die Einlagen einer Ballets [illegible] der Musik der Aufforderung zum Tanze [illegible] Mittel, um die [illegible] Oper in eine grosse Oper zu verwandeln, [illegible] dieses Bild nicht allein wegen [illegible] und Mal [illegible] ganz passend sein [illegible] über die eigentliche Ursache des Misslingens [illegible] wie es [illegible] gewonnene Beliebtheit geschadet, sondern in der bemerkten [illegible] welche zwischen dem Freischütz und der Opera seria oder Grossen Oper besteht. An dieser [illegible] ist Weber selber beinah zu Grunde gegangen, er gedachte sie in der Euryanthe zu lösen — aber man weiss mit welchem Erfolge. Der Einzige, welcher diese Kluft [illegible] war Meyerbeer, und dennoch wird nur seiner [illegible] Weise die [illegible] niemals auf dem Boden der Grossen Oper heimisch werden. So viele Versuche auch damit gemacht sind und so viel [illegible] Erfolg dies Werk auch davongetragen hat, [illegible] nicht einen [illegible] Oper, die nicht den [illegible] Theil ihres [illegible] Gehaltes [illegible] die Wagen in [illegible]. Den Widerspruch zwischen Form und Gehalt — von dem normalen Standpunkt der Grossen Oper aus angesehen — ist die [illegible].

* **Kopenhagen.** Obwohl die Brücke des [illegible] noch immer nicht völlig von den Nachrichtungen der kunstfeindlichen und sparwüthigen Zeit der [illegible] betrachtet werden kann, fährt es doch fort [illegible] zum Theil auch mit [illegible] seiner alten [illegible]. Der [illegible] der letzten Theil [illegible] die Aufführung des Wagner'schen »Lohengrin«, welche Oper ohne grosse Begleitungsgewohnheiten durch [illegible] merkwürdiger Einschränkung [illegible] in den Regel [illegible] Hause gekürzte Wiederholungen fand. Die Einführung

Wagner's bei uns war also im Ganzen durchaus geschickt und [illegible] leicht als sind für eine Oper kaum so viele Vorbereitungen getroffen, um ihr, was allerdings auch im Interesse des Theaters selbst lag, einen möglichst durchschlagenden Erfolg zu sichern. Wagner [illegible] seine Musik und noch mehr seine Schriften und seine literarischen [illegible] dahier [illegible] dem grösseren Publikum so gut wie unbekannt. Unter Musikfreunden und Musikern von Fach hatte er, wie in Deutschland, [illegible] Anhänger als Gegner. Der Musikverein hatte mehrfach, unter Gade's Leitung, den Einzugsmarsch und Chor aus dem »Tannhäuser« aufgeführt und dadurch ein günstiges Vorurtheil erweckt. Arrangirt für Instrumentalmusik konnte man das Stück auch im Tivoli auf Klampenborg [illegible] hören und [illegible] billige [illegible] Musikhefte [illegible] für Pianoforte [illegible] Nachdruck [illegible] in die Hände unzähliger Clavierdilettanten gekommen. Die Ouvertüre oder Introduction zum »Lohengrin« war früher auch im Musikverein aufgeführt, hatte jedoch nicht [illegible] angesprochen. Von den grösseren Schriften Wagner's, »Oper und Drama« [illegible] seine Ideen für die Reform der Oper [illegible] hatte bereits früher einen Lebensabriss [illegible] merkwürdigen [illegible] Vorlesungen gehalten, wer jedoch sein Werk [illegible] gelesen oder gekannt [illegible]. Es war nicht mehr als billig, dass die Direction [illegible] auch die Uebersetzung des »Lohengrin« übertrug. Als der Entschluss zur Aufführung gefasst war, wurden, wie ich schon früher berichtet habe, Herr Bournonville und Kapellmeister Herr Paulli nach München geschickt, um den »Lohengrin« zu sehen und sich von allem Nöthigen zu instruiren, und Herr Bournonville versäumte natürlich nicht, die Gelegenheit [illegible] Feuilleton [illegible] sich über München, den »Lohengrin« und die glänzende Aufnahme, welche die beiden Kopenhagener Künstler dort gefunden, in begeisterter Weise auszusprechen. Von diesem Augenblick wurde Wagner hier Mode. Ein junger Musikverleger, der zufällig [illegible] Wagner [illegible] seinem Namensvetter [illegible] zu den [illegible] Ausgaben Wagner'scher Werke in [illegible] oder dergl. und [illegible] Geschäftsstandpunkte [illegible]. Wie [illegible] ob der junge Mann, welcher [illegible] seine Ansicht über den Namensvetter [illegible] Richard Wagner's seinen Feldzug gegen das Judenthum in der Musik [illegible] der biblische Wagner [illegible] wahrscheinlich ohne die Erlaubniss [illegible]. Die Blätter [illegible] Spannung [illegible] Bulletins über den Fortgang der Proben etc. Endlich ging die Oper dann in Scene und zwar in glänzender [illegible] mit neuen [illegible] Decorationen eines schwedischen Theatermalers [illegible] darunter [illegible] die beiden Theatermaler [illegible] waren, die man [illegible] Zeit durchaus [illegible]. Der Tod [illegible] Theater [illegible]. Die erste Aufführung hatte einen bedeutenden Erfolg [illegible] über Wagner [illegible] »Musikfreunde« [illegible]. Die Elsa war in den Händen einer jungen Sängerin [illegible] welche [illegible] Haltung [illegible]. Ohne diese Elsa und ohne den überwältigenden Auftritt des Wagner [illegible] würde die Oper wahrscheinlich [illegible] Glück gemacht haben.

Aus Weimar. Von der [illegible] welche dieses Jahr [illegible] des Allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins bereits angekündigt [illegible] 23. Mai in Weimar. Diese Stadt [illegible] Herr E. Lassen, als Hofkapellmeister [illegible] Liszt's Jünger [illegible] R. Wagner [illegible]. Als Vorfeier [illegible] Ludwig [illegible] Geburtstages brachte [illegible] Musik [illegible] zur Aufführung. Am 26. Mai [illegible] Missa solemnis. Am 27. Instrumental und Vocalmusik neuerer Componisten, nämlich: Quintett von J. Raff, Lieder [illegible], Duett [illegible] C. Goldmark, Liedercyklus [illegible] Variationen und Fuge von F. Kiel. Am Abend dieses Tages [illegible] Hoftheater ebenfalls eine Reihe neuerer Compositionen [illegible] Orchesterwerk von [illegible] Weber [illegible] Chor und Orchester von F. Draeseke, Concert für Violoncell und Orchester von [illegible] Psalm von H. Schulz-Beuthen in Zürich, Festouvertüre von L. Damrosch, Concert für Piano und Orchester von Liszt, Lieder der Viardot-Garcia und [illegible] Camille Saint-Saëns in Paris. Am 28. Mai gab der grosse [illegible] und noch grössere [illegible] Nohl [illegible] Beethoven's geistige Entwicklung [illegible] das Abends folgende Concert im Theater brachte lediglich Beethoven'sche Compositionen. Das fünfte Concert am Sonntag 29. Mai sollte noch ganz besonders dem Andenken Beethoven's gewidmet sein. Hier hörte man also eine neue Beethoven-Ouvertüre von E. Lassen, einen [illegible] gedichteten Prolog, eine neue Beethoven-Cantate für Soli, Chor und Orchester von Liszt, [illegible] Concert von Tausig gespielt, und zum Schluss die neunte Symphonie. Mehrere [illegible] Componisten dirigirten ihre Werke selbst, die grosse Messe führte Herr C. Riedel aus Leipzig mit seinem Chore, verstärkt durch Kräfte von Jena und Weimar, [illegible] andere [illegible] Weimar'sche Kapellmeister Müller-Hartung, und die neunte Symphonie endlich wurde von Liszt dirigirt. Als Solisten wirkten mit: [illegible] Frau Viardot-Garcia, Fräulein [illegible] Herren [illegible]. Unter den Instrumentalisten sind [illegible] aus Dresden und Hellmesberger aus Wien zu nennen, auch der Leipziger Concertmeister F. David hatte sich her bemüht. Fragt man, [illegible] der Besetzung der Gesangpartien, so erklärt sich dies einfach aus den Rücksichten, die man Mitgliedern des Vereins schuldig zu sein glaubte [illegible]. Unsere Zukunftsmusiker [illegible] Violoncell [illegible] Interesse [illegible] Musikverein [illegible].

Frau Viardot sang [illegible] Lieder und [illegible] componirt hat [illegible] zur Verherrlichung Beethoven's. [illegible] Herr Henschel aus Breslau hatte [illegible] eigenen Composition [illegible] Unterschied [illegible] Frau Viardot [illegible] Henschel [illegible] Oper [illegible]. [illegible] Beethoven-Cantate [illegible] Adolf Stern [illegible] Liszt. Die Cantate [illegible]. Das ganze Fest war in Weimar [illegible] Beethoven [illegible] Sonntag Abend [illegible] Liszt [illegible]. [illegible] Wagner'sche [illegible] Concertmeister Herr F. David [illegible] Verein [illegible] gewesen.

ANZEIGER.

[99] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

TÖPFER-ALBUM.

ALBUM FÜR ORGELSPIELER.

Preis 5 Thaler.

Inhalt

Volckmar, Dr. W. Sechszehn kleine, leichte Orgelstücke.
Dantz, K. Vier kleine leichte Orgelstücke.
Zimmermann, C. Kleines Präludium.
Salze, O. Drei kleine Präludien.
Gottschalg, A. W. Zwei kleine Präludien.
Hartmann, H. Drei kleine Präludien.
Wedemann, W. Zwei kleine Präludien.
Stelitz, C. A. Adagio für Orgel oder Harmonium.
— Andante für Orgel oder Harmonium.
Brosig, M. Präludium.
Heidler, H. Postludium.
Reichardt, G. Postludium.
Gerlach, S. Präludium zu dem Chorale „O Gott du frommer Gott“.
Schaab, R. Präludium zu dem Chorale „Soll ich meinem Gott nicht singen?“
Flügel, G. Zwei Choral-Präludien.
Richter, E. F. Präludium zu dem Chorale „Gott des Himmels und der Erden“.
Riedel, H. Präludium zu dem Chorale „Jesu meine Freude“.
Markull, F. W. Zwei Trios.
Volckmar, Dr. F. W. Zwei Trios.
Faisst, Dr. Im. Canonisches Trio.
Stade, W. H. Adagio.
Hiller-Hartung, C. Vierstimmige Fuge.
Pettler, H. Introduction und Fuge.
Lobe, J. Chr. Vierstimmige Fuge.
Tod, C. A. Introduction und Fuge über „Benedicamus Domino“.
Merkel, G. Introduction und Doppel-Fuge.
Thomas, G. A. Concert-Fuge.
Raff, J. Introduction und Fuge.
Rheinberger, J. Variationen und Fuge.
Liszt, Dr. Franz. Adagio.
Steinhäuser, C. Festphantasie über den Choral „Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte“.
Tschirch, H. J. Festphantasie.
Heller, A. Concert-Phantasie mit Choralbegleitung von 4 Posaunen.
Herzog, Dr. J. G. Phantasie und Fuge.
Volckmar, Dr. W. Sonate.
Löffler, J. H. Phantasie, Gebet und Fuge zu vier Händen.
Schneider, Jul. Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral „Vom Himmel hoch“.
Moscheles, I. Melodisch-contrapunktische Studie für Violoncell und Orgel oder Pianoforte über das H-moll-Präludium aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier.
Volckmar, Dr. W. Duo für Orgel und Violine.
Hauptmann, Dr. M. Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.
Zander, C. Versanm dem 11. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung.
Brähmig, B. Versanm dem 97. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello.
Weber, H. Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor.
Eyken, J. A. van. Gebet vor einer Trauung von Vict. v. Strauss, für Chor und Orgel.
Götze, C. Auferstehn, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel.
Hiller, A. C. Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, achtstimmigen Chor und Orgel.

---

[100] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

L. v. Beethoven's Portrait

nach dem Originalgemälde von W. [illegible] gestochen von J. Sichling. Preis 10 Ngr.

Ebendaselbst in gleichem Stiche und in gleichem Formate die Portraits von **J. S. Bach, Händel, Gluck, Mozart und J. Haydn.**

---

[101] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

---

[102] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr.	Op.		Netto Thlr.	Ngr.
1	21	in C dur	1	—
2	36	in D dur	1	15
3	55	in Es dur (Eroica)	1	15
4	60	in B dur	1	15
5	67	in C moll	1	15
6	68	in F dur (Pastorale)	1	15
7	92	in A dur	1	15
8	93	in F dur	1	15
9	125	in D moll (mit Chor)	3	—

In eleganten Einbande kostet jede Sinfonie 10 Ngr. mehr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22 Juni 1870. | Nr. 25. | V. Jahrgang.

Inhalt: Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach (Fortsetzung). — Das Oratorium auf der Bühne. — Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien (Fortsetzung). — Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet, den 5., 6. und 7. Juni 1870. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Fortsetzung.)

Doch ist die Betrachtung einzelner Stellen wenig von Belang. Die Hauptsache ist zu erweisen, dass die Clavierspieler zu Bach's Zeit wirklich zu ihrer Generalbassstimme waren, im Ueberall auch ohne Ziffern die richtige Harmonie hinzuzufügen, — wenn auch nicht mit spielender Leichtigkeit, so doch auch nicht mit so argem Kopfzerbrechen, dass ihnen am Ende der Genuss der Compositionen verleidet hätte. Zu diesem Zweck ist die Aufgabe, die ihnen gestellt war, genauer ins Auge zu fassen. — Die alten Lehrbücher des Accompagnements beschäftigen sich fast alle auch mit der Frage, wie man eine unbezifferte Grundstimme gut begleiten könne. Namentlich Heinichen (der Generalbass in der Composition, S. 585 u. ff.) hat ausführlich diesen gehandelt. Er betrachtet es noch nicht als eine so selbstverständliche Aufgabe, macht auch viele als über andere Bedenken zu seiner gewohnten Weise lustig und zeigt an selbst erfundenen Beispielen, wie die Sache zu üben sei. Was Em. Bach über solche Dinge dachte, liegt klar vor. Er nennt es eine »lächerliche« Anforderung, ganz unbezifferte Bässe zu accompagniren (II. 41). Mit unnachahmbarer Beziehung auf Heinichen hält er es für vergebliche Mühe, Regeln darüber zu geben, ebendas. 2(?). »Ferner« sagt er (S. 44) »bey einem Solo die Hauptstimme über dem Basse oder alle Stimmen bey unbezifferten Stücken darüber in Partitur, so kann der Accompagnist allenfalls ohne Ziffern zu rechte kommen, nur muss er in der Composition hinlänglich geübt seyn. Nur bei genauer Beobachtung könne der Accompagnement gut sein. Freilich gebe es oft Fälle, wo ein Clavierspieler nach unbezifferten Bässen begleiten müsse. Zu dem Ende werde er »Anmerkungen beybringen, wodurch ein perfekter Accompagnist — (Bach selbst unterstreicht diese Worte) — eine grosse Erleichterung spüren wird, auch unbezifferte Bässe so abzufertigen, dass man zufrieden seyn kann.« — Wir werden nun in seinen Clavierstücken Aufgaben vor uns haben, wo Bass und Melodie angegeben, also ein harmonisch richtiges Accompagnement nicht unmöglich, sondern von einem richtig Unterrichteten allenfalls zu verlangen wäre. Wenn man nun aber bei Bach und bei allen andern Theoretikern erschliesst, was von einem gehörig Unterrichteten verlangt wurde, wenn man liest, dass die Uebung solcher Aufgaben, wie sie in den Claviersachen fast auf jeder Seite gestellt waren, zu den höchsten Leistungen eines geschickten Accompagnisten gezählt, als die Blüthe und der Gipfel seiner Kunst angesehen wird, und dass die Erreichung dieses höchsten Zieles nur dem leidenschaftlichen Cembalisten angerathet werden kann, so wird man doch berechtigt sein zu fragen, ob die Clavierspieler zu Bach's Zeit wirklich allesammt Lust, Talent und Musse genug hatten, sich im Generalbass so aufzuhalten zu machen, dass sie im Stande waren, allenfalls Kapellmeisterd' ienste im Concert und Theater zu verrichten? Der bei weitem grösste Theil derselben bestand damals, wie heute, aus Dilettanten und Liebhabern, denen Em. Bach (Vorrede zum I. Theil des Clav.-Sch.) für solche, so viel von deren Gelehrsamkeit auch erzeugen, als sie wollten, und ihre Notengabe gestatteten. Seine Compositionen, in ganz Deutschland und im Auslande gesucht und gekauft, hätten schwerlich so Fehlbarer so weite Verbreitung gefunden, wenn sie — (hätter S. 77) — nur für solche Personen gesucht eben werden wären, die in der Musik auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele genügende Kennte aus erlangt hatten. Diese sprechenden bemerkenswerth bestimmt Bach selbst in der oben erwähnten Stelle dahin, dass der Accompagnist in der Composition hinlänglich geübt sein müsse, und darunter verstand man zu seiner Zeit viel mehr als die blosse Accordkenntniss und die Rudimente des Generalbasses: ein Componist gehörte mindestens der einfache Contrapunkt und Fertigkeit in der Stimmenführung. Wollen wir nun die Spieler von Bach's Sonaten auf das Knie derjenigen beschränken, die in diesem Sinne in der Composition hinlänglich geübt waren?



lung — (diese Punkte ohne Werthzeichen) — wie ich sie nach eigenem Ermessen habe drucken lassen und in der Vorbemerkung zum IV. Hefte gerechtfertigt habe. Nur zwei gleichgiltige Noten sind hinzugethan — vielleicht nur einer der zahllosen Druckfehler, von denen die Beispiele unserer Bücher und am allermeisten die Begleitung geradezu wimmeln. —

Ich habe nun in der von Bitter bestrittenen Stelle der Vorrede auch darauf hingewiesen, dass die damalige Technik ein entscheidender Grund gewesen sei, die Begleitung schlecht zu gestalten. Bach's Endzweck als Spieler und Componist sei Singen auf dem Claviere gewesen, und deshalb habe er unter Anderem auch verlangt, die begleitenden Stimmen müsse man, so viel möglich, von derjenigen Hand verrichten, welche den herrschenden Gesang führt, damit sie selbigen mit aller Freiheit ungehindert geschickt herausbringen könne. Ich habe hinzugefügt, dass dies für unsere heutige Technik kein Grund sei, [illegible] anderen Harmonie [illegible] zu schauen; wir dürfen [illegible] historische Erscheinungen nicht nach dem Zeitgeschmack [illegible], wenn sie belehrend sein sollen. — Bitter entgegnet hierauf, dass die [illegible] Begleitung dem melodischen Charakter des Stücks so wenig Schaden thue, als dem getragensten Vortrage. Der aus der Technik entnommene Grund sei nicht massgebend, jetzt noch bei fortgeschrittener Technik einen offenbaren Mangel aufrecht zu erhalten. Ueberdies habe die deutsche Clavierschule des vorigen Jahrhunderts in Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach und in Händel Meister aufzuweisen gehabt, von denen jeder einzelne wohl im Stande gewesen sein würde, der neueren Technik die Spitze zu bieten.

Hierauf erwidere ich: Wenn Em. Bach ausdrücklich es als Erforderniss des guten Vortrags — (die erwähnte Stelle steht nämlich im Capitel vom Vortrage, I. S. 107) — aufstellt, dass die die Melodie führende Stimme möglichst mit Begleitungsstimmen verschont werde, so muss er in dem Mitspielen der letzteren eine Schwierigkeit gefühlt haben. Wo dies aber der Fall ist, ist es ein Grund zu der Annahme, dass er selbst möglichst geringe Begleitung in die Haupt- und Melodiestimme gebracht haben wird. Sagt er doch auch selbst (Burney, musik. Reise III, 209, Bitter I. 73), sein Hauptstudium besonders in den letzten Jahren sei dahin gerichtet gewesen, auf dem Claviere so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen, d. h. auch so für Andere zu schreiben. Er fügt hinzu, die Sache sei nicht so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben wolle. Seine Einfachheit im harmonischen Satze ist also eine absichtliche gewesen und hat nicht durch Zuthaten wieder aufgehoben werden sollen. — Weiter habe ich aus der Stelle nichts gefolgert und ich denke noch jetzt, dass der Schluss begründet ist. Wenn Bitter behauptet, unsere fortgeschrittene Technik berechtige uns, einen offenbaren Mangel zu beseitigen, so wäre zunächst der Mangel noch zu erweisen; denn was man bei [illegible] Eigenthümlichkeit [illegible] nicht ohne Weiteres eine Unschicklichkeit finden. Sodann aber ist Bitter ganz [illegible] damit, dass ich eine [illegible] Stelle der Fmoll-Sonate (III. Sammlung) in ihrer Ursprünglichkeit behalten und vertheidigt habe, — als man selbst nicht an den Schwächen grosser Meister — noch weniger an deren besonderen Eigenthümlichkeiten Änderungen vornehmen dürfe (I. 216). Wie [illegible] diese Pietät [illegible] gegen Schwächen, zu jener Beseitigung eines vermeintlich offenbaren Mangels? — An die letzterwähnte Stelle knüpft Bitter auch seine Vervollständigung nach veränderten Zeitverhältnissen zurück, die freilich nicht zu Abänderungen übergreifen dürfe, sondern sich darauf beschränken müsse, etwas und wie der Meister muthmasslich selbst nachgetragen haben würde, wenn er in der Lage gewesen wäre, die Nothwendigkeit hierfür anzuerkennen. — Da sind wir glücklich wieder bei dem Programm Adam Hiller's, des bekannten Bearbeiters Händel'scher Oratorien und Kirchenwerke. Er sagte in der Rechtfertigung seiner Messias-Partitur fast wörtlich dasselbe. Und genau besehen ist Bitter's Satz nichts als eine Anerkennung des Verbesserns im Geiste des Componisten, das bis in unsere Tage oft genug gefordert und auch versucht worden ist, das aber in jedem Menschenalter verschieden verstanden werden und zu immer verschiedenen Resultaten führen wird, so dass der Geist des Componisten am Ende ein Proteus sein müsste. Herr Bitter hat versucht, die Grenze zwischen »Vervollständigung« und »Abänderung« genauer zu bestimmen! Wäre er überhaupt doch dem in derselben Stelle ausgesprochenen Satze gefolgt: »Man muss die Kunstwerke eben so hinnehmen, wie sie sind«, und hätte sie nicht in einer Schrift, die der rechten Würdigung geschichtlicher Kunsterscheinungen dienen will, zu dem eigenen Zwecke umgearbeitet, dadurch dass er die Kunstwerke den veränderten Zeitverhältnissen mehr oder weniger angepasst haben will! —

(Fortsetzung folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne
oder
Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Das Dramatische war, wie wir oben ausführten, schon in der altgriechischen Tragödie nicht die Hauptsache, sondern die kunstmässig harmonische Darstellung. Der Begriff der Darstellung ist der allgemeinere und befasst das des Dramatischen in sich. Es giebt dramatische Darstellungen und nicht dramatische. Bei sonst gleichen Werken grössten Stils, bei den Oratorien, begründet die mehr oder weniger dramatische Fassung keinen wesentlichen Unterschied. Das Dramatische darf daher bei ihnen nie zur Hauptsache erhoben werden, also kann es auch nicht gestattet sein, diese Werke nach dem Dramatischen zu modeln und bis in die letzte Spitze der Consequenz hinein zu treiben, nämlich bis zu einer wirklichen Bühnenaufführung.

Wie wenig hier nun beim Oratorium der dramatisch oder nicht dramatisch angelegte Text bedeuten will, und wie gleichmässig durch beide die Zwecke der musikalischen Darstellung gefördert werden, ersehen wir am besten aus Beispielen. Man betrachte einmal diejenigen Oratorien, deren Text nicht dramatisch, sondern erzählend oder episch gehalten ist, oder die epische und lyrische Bestandtheile in einem Ganzen vereinigt haben. Es genüge, von ihnen nur zwei zu nennen: Israel in Aegypten und Alexander's Fest.

Aus einem besonderen Grunde beginne ich mit letzterem. Alexander's Fest*) ist ein solcher Text mit gemischten epischen und lyrischen Bestandtheilen, so dass die epischen überwiegen. Es ist eigentlich ungenau, hier von lyrischen Bestandtheilen zu sprechen, man könnte sie mit

*) Band XII der Ausg. der Händelgesellschaft.

gle ohne Rechte dramatische nennten. Um der Confusion, die durch Anwendung zum poetischer Bezeichnungen auf musikalische Texte entstanden ist, aus dem Wege zu gehen, so ist man hier weiter keinen Unterschied machen, als den der erzählenden und der directen Sprache, und bloss sagen, der Text zu Alexander's Fest bestehe aus Erzählung und Anrede. Nur müsste aber sofort hinzusetzen, dass dieser Unterschied für die Musik als solche durchaus nicht vorhanden sei, ja man kann noch beifügen, dass die Unterlage einer Erzählung das Tonwerk genau in derselben Weise dramatisch gestaltet erscheinen lasse, wie die Unterlage einer Anrede oder nach Scenen abgetheilten Dialogs. Händel's Alexanderfest steht da als ein Ereigniss, ein Vorgang, eine Handlung so gut wie Samson, Theodora, Herakles oder irgend eines der übrigen Oratorien mit dramatischem Text. Diese Thatsache, die unermesslich ist, gewährt uns erst den rechten Maassstab für die Beurtheilung des Umfangs und der Bedeutung, welche dem Dramatischen als solchem in der Musik zukommen kann.

So voll Leben und Kraft der Handlung ist diese Musik, dass sie selbst einen Gluck zu Umgestaltungsplänen und Fehlgriffen verleitet hat. Als Dr. Burney im Jahre 1772 in Wien war, traf er auch viel mit Gluck zusammen, [illegible] er über einen der jüngsten Kunstversuche desselben wie folgt:

»Neulich hat er einem geschickten Dichter den Plan zu einer neuen Ode auf den St. Cäcilientag angegeben, welches beides Genie und Urtheil [illegible] verräth. Lord Cowper hatte vor einiger Zeit zu Florenz Dryden's Ode, von Händel componirt, aufführen; man hatte aber eine italienische Uebersetzung untergelegt, welche fast silbenmässig gemacht war, um die Musik so unverändert als möglich beizubehalten. Diese zärtliche Hochachtung gegen den Tonkünstler war indessen so sehr auf Kosten des Dichters geschehen, dass Dryden's göttliche Ode in dieser elenden Uebersetzung nicht nur ungestaltet, sondern völlig unverständlich geworden war. Eben diese Musik ist vor einiger Zeit mit eben den Worten in Wien aufgeführt worden, und manche Stellen davon fanden sehr vielen Beifall, trotz des unsinnigen Textes, mit welchem die Musik zu den Ohren der Zuhörer gebracht ward.

»Gluck hatte ein ganz Gefühl von den Gedanken unsers grossen Dichters und wünschte über eben den Gegenstand, aber nach einem andern Plane, eine Ode zu haben, die von jenen Gedanken so viel als möglich beibehielte. Seine Idee war diese: Ein Gedicht von solcher Länge könne nach unserer heutigen Geschmacks- und Compositionsweise [!] keineswegs mehr von einer Person allein abgesungen werden, und da Dryden's Ode ganz von der erzählenden Gattung ist, so mache es unmöglich, dass man bei der Aufführung einen mehrere Personen zu unterhalten [!]. Er wünschte also, dass solche die Form eines Drama umgegossen würde, in welchem die singenden Personen sagen könnten, was ihre Leidenschaften ihnen eingäben. Und dieses ist nun auf folgende Weise geschehen. Das Drama beginnt mit einem Bacchusfeste, wobei besonders Alexander und Thais gegenwärtig sind. Sie kommen überein, den Timotheus rufen zu lassen; dieser ist von ihnen umgeben, allein ehe er anfängt, äussert der Held und seine Geliebte verschiedene Meinungen über seine Kunst. Thais rühmt, sie sei nicht so gross, als der Ruf von ihm sage, und Alexander, sie sei grösser noch als sein Ruhm. Dieser Streit belebt den Dialog und giebt den Zuhörern eine angenehme Unterhaltung, bis der Künstler anfängt, welcher den trojanischen Krieg besingt, wodurch Alexander dergestalt begeistert wird, dass er in die Klagen ausbricht, die man ihm in der alten Geschichte zuschreibt, nämlich, dass er nicht wie Achilles einen Homer habe, der seine Thaten besingen. Soweit Burney. War denn Timotheus, der nach Alexander grösser war als sein Ruhm, hierzu nicht tauglich?

In Anton Schmid's Compilation über Gluck's Leben wird dem Bericht Burney's noch beigefügt: »Diese Art Cantate, deren Theile Gluck selbst unter einander verbunden hatte, brachte bei der Aufführung eine überaus grosse Wirkung hervor. Nur Gluck war noch nicht zufrieden gestellt, er vermisste die Handlung und das scenische Spiel und wünschte wiederholt, ein Dichter möchte diesen Stoff zum Vorwurf einer Oper wählen« (S. 464).

Aus diesen Reformirungsplane, den Burney erg- und orthodoxe besinnt, klingt uns nun ganz die alte Leier entgegen. Zuerst wird die Musik preisgegeben, wenigstens in Fetzen zerrissen, damit der Dichter zu seinem Rechte komme, und sodann wird das Gedicht einem Zersetzungsprocess unterworfen, welcher dasselbe wieder in Stoff auflöst. Das Ende vom Liede ist dann, das Genie findet, es genüge Alles noch nicht, sondern man müsse das Ganze aufgeben und den Stoff zu einer reinen Oper benutzen. Also dasselbe, was wir im Laufe dieser Untersuchung wiederholt geäussert haben, nur mit orthodox-feindlichen Hintergedanken und nicht aus ästhetischen Gründen, sondern in Folge der Abhängigkeit von der Geschmacks- und Compositionsweise unserer Zeit. Zugleich ein merkwürdiger Beweis, wie sehr Gluck's Geschmack von der Oper eingenommen war. Der deutsche Uebersetzer von Burney's Reise macht zu der Aufführung mit elendestem italienischen Texte in einer deutschen Stadt folgende Anmerkung: »Schlimm für die deutschen Liebhaber der Musik in Wien, wenn solche die schöne deutsche Uebersetzung unsers Ramler's von dieser Ode unter Händel's unveränderten Musik entweder nicht kennen, oder gar eine elende Uebersetzung vorziehen, weil sie italienisch ist« (II. 176.) Es wäre nun für Gluck wie für jeden Andern des allein Würdige gewesen, auf die vorhandene bessere deutsche Uebersetzung hinzuweisen und eine erneuerte Aufführung mit derselben durchzusetzen. Vermuthlich hätte, nach einem solchen Vorgange von ihm, auch das Publikum an dem Werke selbst, und nicht in seiner unsinnigen Umgebung, die nöthige Unterhaltung gefunden, und ein bleibendes erstes solches Meisterwerk wäre für Wien gewonnen. Van Swieten und Mozart machten zum Theil wieder gut, was Gluck verdarb; doch währte es nicht voller Menschenalter, bis Händel-Dryden's Alexanderfest in Wien Verständniss und grossen öffentlichen Beifall errang.

(Fortsetzung folgt.)

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

Mit Recht durfte der Verfasser der das diesmalige Musikfestprogramm einleitenden Worte beim niederrheinischen Musikfest-Verbande den Anspruch [illegible], vor andern die Erinnerungsfeier an Beethoven's Geburtstag festlich begehen zu dürfen. Denn nicht nur kann das niederrheinische Land sich rühmen, den grossen Meister erzeugt zu haben, dasselbe hat auch fort und fort durch innige und begeisterte Pflege der Tonkunst erst bereit die wärmste Verehrung des Meisters, auf welchen ganz Deutschland in unseren Jahren mit Stolz hinblickt

dieser Ehre sind würdig erwiesen. Und gerade die niederrheinischen Musikfeste haben um die Liebe und das Verständniss, welches Beethoven in den weitesten Kreisen gefunden hat, ein wesentliches Verdienst. In den 52 Jahren, während welcher die Musikfeste jetzt bestehen, ist es im Ganzen dreimal vorgekommen, dass Beethoven's Name nicht auf dem Programm stand, und zwar in der ersten Zeit, als die Concerte im Ganzen noch spärlich waren. An allen übrigen Festen war er vertreten und meistens mit grossen Werken. So wurden z. B. seine sämmtlichen Symphonieen, mit Ausnahme der ersten, auf Musikfesten aufgeführt, und unter ihnen die Eroica bisher neunmal, die C-moll-Symphonie und die A-dur-Symphonie jede achtmal, die neunte Symphonie neunmal. Die letztere ist auch ganz besonders dadurch mit der Geschichte der Musikfeste verwebt, dass sie, noch ehe sie gedruckt war, auf dem Musikfeste des Jahres 1825 in Aachen aus dem von Beethoven hergeliehenen Manuscripte unter Ferdinand Ries Leitung zur Aufführung gelangte. Wenn das vorher genannte Musikfest gerade aus diesem Umstande auch eine besondere Veranlassung für Aachen ableitete, die Säcularfeier von Beethoven's Geburtstag zu begehen, so zeigt derselbe freilich einen [illegible] Folioband. Ob wol den die Schwesterstädte vielleicht einen ähnlichen entsprechenden Ausdruck gefunden haben würden, wenn die Reihe zufällig im Jahre 1870 an ihnen gewesen wäre.

Man konnte erwarten, dass die besondere festliche Veranlassung sowohl auf die Theilnahme, als auch auf das ganze Arrangement und die Vorbereitungen ihren Einfluss zu üben nicht verfehlen würde. In unserer Beziehung haben die Aachener Feste mit der besondern Schwierigkeit zu kämpfen, kein völlig geeignetes Local zu ihrer Verfügung zu haben. Freilich nicht für den musikalischen Theil der Aufführung; der schöne neue Kursaal, in welchem das Musikfest diesmal zum dritten Male gefeiert wurde, bietet zum Aufbau von Orchester und Chor die geeignetsten Räumlichkeiten und ist trefflich akustisch. Da derselbe aber, dem [illegible] zahlreichen Kunst gestattet, so mussten leider Viele auf den Genuss der Aufführungen verzichten. So ward diesmal schon Wochen vor dem Feste wissen, dass alle Plätze vergriffen seien, und nur günstiger Zufall konnte Einzelne noch in den letzten Tagen mit solchen beglücken. Der Besuch der Proben bietet freilich für ungünstliche Ausgeschlossenen einen gewissen Ersatz, den der musikalisch Gebildete, welcher auch in das stückweisen und unterbrochenen Darstellung das Ganze verfolgt und bei welchem die Beobachtung des Eingreifens des Dirigenten einen besondern Reiz hat, auch gern gelten lässt; und so waren denn auch in Aachen die Proben so zahlreich besucht, dass auch in Mainz daran ein Stehplatz für den etwas später Kommenden zu erlangen war. Wir haben es immer als eine der schönsten Aufgaben der Musikfeste betrachtet, Verständniss und regen Sinn für die Meisterwerke der Tonkunst in weiteren Kreisen zu verbreiten, sie auch aus dem engen Kreise der Eingeweihten hinaus unter alle die, welche ein offenes Herz dafür besitzen, hinauszutragen, und so zum Theil den Zweck einer Kunst, durch die Anregung der Schönheit läuternd und veredelnd auf die Regungen des Gemüthslebens zu wirken, mit erreichen helfen. Daher wünschen wir von Herzen, dass die Städte, in welchen sonst alle Voraussetzungen zur glänzenden Abhaltung einer solchen Feier vorhanden sind, auch in ihren baulichen Einrichtungen dafür sorgen mögen, dass der soeben bezeichnete Zweck in möglichst ausgedehnter Weise erreicht werden könne.

Trotz dem bezeichneten Umstande war nun doch die Erkundigung zu Proben und Aufführungen, wie bereits erwähnt, ganz ungemein; das rege Wogen und Treiben in dem Kurgarten, den Vergnügungsorten und in der Stadt war ganz früheren Festen ähnlich, und man durfte nicht klagen, dass es an der bedeutenden festlichen Stimmung gefehlt habe. Die besondere Lage Aachens bringt es mit sich, dass dasselbe jedesmal aus dem nahen Belgien und Holland einen ganz besonderen Zuzug von Festtheilnehmern erhält, und Genugthuung durfte man beim Vernehmen der ausländischen Idiome auf eigene deutsche Kunst und ihre vollendete Ausführung sehen, welche dieselbe herbeigelockt. So sah man aus Brüssel, Lüttich und andern belgischen und holländischen Städten eine grosse Anzahl Musikdirectoren, Musiker und Musikfreunde, unter welchen ich Verhulst aus Rotterdam die Ehre wegen namhaft mache. Dagegen vermisste man auffallender Weise gänzlich die sonst gewohnte Schaar deutscher Dirigenten und Künstler unter den auswärtigen Theilnehmern, und über die Ursachen der Gründe hörten wir, dass die meisten derselben wegen der bevorstehenden Beethovenfeier in Bonn auf das Aachener Fest verzichtet hatten.

Das Programm des Festes war, wie sich bei der besonderen Bedeutung desselben erwarten liess, in erster Linie aus Werken Beethoven's zusammengesetzt, wenngleich das Comité in der durchaus gerechtfertigten Annahme, dass die Feier dieses Meisters nicht beeinträchtigt werde durch Vorführung anderer Tondichter, von denselben aufs Höchste bewunderter Werke, dass im Gegentheil aus der Vergleichung die Grösse desselben nur um so deutlicher erkannt und um so freudiger bewundert werde, sich nicht auf dieselben beschränkt hatte. Die Tradition der Musikfeste verlangt an einem der Tage ein grosses Oratorienwerk, in welchem der Chor den eigentlichen Mittelpunkt des Festes seine Aufgabe erfüllen könne; von Beethoven besitzen wir kein grosses Oratorium, so wird Händel immer ein nothwendiger Factor bei der Feststellung der Programme bleiben. Es waren demnach für den ersten Tag die Missa solemnis und die Sinfonia eroica von Beethoven, für den zweiten die Ouvertüre zu Leonore und Händel's Debora, für den dritten Beethoven's Ouvertüre zur Weihe des Hauses und zu Coriolan, das Violinconcert, Canon und zweiter Finale aus Fidelio und Schlusschor aus C-dur-Messe gewählt worden, während in den übrigen Solovorträgen des dritten Tages auch die Namen Bach, Gluck, Weber (Mozart nicht!), Schubert und Schumann vertreten waren.

Wir haben uns zunächst den Ausführenden zu zuwenden. Eine Vergleichung der Musikfeste der letzten Jahre lässt erkennen, dass die Zahl der Mitwirkenden, namentlich was den Chor betrifft, in Aachen gegen die übrigen Städte etwas zurückzustehen pflegt — die Zahl sagen wir, denn dem kräftigen Vollklange lässt dies bei den etwas kleineren Localitäten keinen Eintrag; die jüngste Aufführung konnte es ohne ein Gala-Programm noch bestand das Chor aus 190 Sängern, von denen auf den Sopran 218, auf den Alt 80, auf den Tenor 89, auf den Bass 107 kamen, so dass dein [illegible] Verhältniss wenigstens hinsichtlich des Tenors, dessen äusserer Klang auch bei der geringeren Anzahl völlig zur Geltung kam, während der Alt in der That merklich schwächer war, als die übrigen Stimmen. Von Interesse ist daher auch die Zurückführung des Verhältnisses der aus den drei Städten des Musikfestverbandes eingegangenen Sänger, welche wohl angestellt worden darf, damit auf eingehendere Weise nach Verlauf so mancher Jahre das Verhältniss der festgebenden Städte gestaltet hat. Wenn sich dabei die Zahl 452 in Aachen selbst angibt, so erscheint dies Verhältniss als Unrichtigkeit, ja für die Vorbereitung günstig, die ja doch vorzüglich am Orte selbst geschehen muss; dagegen darf man sich wundern über die Thatsache, dass nur 80 angemeldeten Sängern aus Köln, von etwa 60 aus Düsseldorf — welche Zahlen auf zuverlässigen Mittheilungen, durch die der wirklich anwesenden nicht einmal ganz erreicht wurden — und man wird darin ein Symptom erblicken dürfen

dass die alte Gemeinsamkeit nicht mehr in gleicher Lebendigkeit fortbesteht und dass einmal eine neue frische Anregung Noth thäte, dieselbe zu regeneriren.

Dem Chore stand das Orchester zur Seite, wie man es auf Musikfesten wohl kaum besser hört, wie man es aber gerade in Aachen zu hören gewohnt ist. Der herrliche Klang des Quartetts, die vorzügliche Besetzung einzelner Blasinstrumente (wie der Flöte, des ersten Horns u. a.), das Ebenmaass in dem Verhältnisse der Instrumentalmassen zu einander ist oft bei diesen Gelegenheiten gerühmt worden; diesmal schien die grosse Anzahl ausgezeichneter und mit hingebendem Verständnisse ihrer Aufgabe sich widmender Künstler demselben noch einen ganz besonderen Schmuck zu verleihen, zur treuen, verständnissvollen Darstellung der Kunstwerke ganz besonders zu befähigen. Man zählte 44 Geigen, unter ihnen als Führer C. Kiesgaldw aus Köln, [illegible] aus Detmold, [illegible] aus Oldenburg und andere treffliche Künstler, ausserdem 16 Violen, 14 Violoncelli, 13 Contrabässe; die Blasinstrumente waren meist doppelt besetzt und zum Theil durch ausgezeichnete Künstler vertreten. Nur die Pauke war, vielleicht in Folge der Aufstellung, vielleicht auch weil das Instrument zu schwach war, mitunter an entscheidenden Stellen zu wenig hörbar, während das Blech an einzelnen Kraftstellen mit zu grosser Stärke hereinzuschmettern und alles andere zu verdecken schien.

Dass mit einem solchen Orchester alles gelingen musste, ja man kann sagen, alles gewagt werden konnte, davon wissen sicherlich die Dirigenten des Festes das beste Zeugniss zu geben. Man hatte zum ersten Dirigenten Franz Lachner aus München berufen, einen Mann, dem einerseits die persönliche Bekanntschaft, die ihm in jungen Jahren noch mit Beethoven selbst zu Theil wurde, andererseits die würdige und allgemein verehrte Stellung, die er als Veteran der gegenwärtigen Componisten und Dirigenten einnimmt, an der Ehre wohl berechtigte, die Jubelfeier des gewaltigen Meisters unter seine Leitung zu nehmen. Es war in der That eine Freude zu sehen, mit welcher Lebendigkeit, Sicherheit und jugendlichem Frische der hochbetagte Mann der schwierigen Aufgabe, grosse von verschiedenen Seiten her zusammengekommene Massen zu leiten, sich hingab, so dass die Mitwirkenden leicht und mit Verständniss seinen Intentionen folgten. Von dem geistigen Verkehr, der zwischen dem Dirigenten und seinen musicirenden Kräften besteht, kann sich der im grossen Ganzen Zuhörende, der das Einzelne nicht versteht, wenig klaren Begriff nicht machen; er muss sich an die Aufführung halten, und der Erfolg ist die beste Kritik über die Leistung des Dirigenten. Und als solche musste derselbe namentlich in den Instrumentalwerken durchaus gelten; die schwungvolle und geistig belebte Darstellung der Eroica und D [illegible] bieten wir durchaus auf Lachner's Verdienst zurückführen. Nach dieser Richtung mochte der begeisterte Mann auch mitunter einen Schritt zu weit gegangen und der eigenen, subjectiven Empfindung bei den einzelnen Stellen zu weit nachgegeben haben; die [illegible] namentlich auch bei den Tempos Abweichungen vom gewöhnlichen Gebrauche oder auch Abweichungen innerhalb desselben Stückes gestattet, Dinge, welche man mit einem Orchester wie dem in Aachen versammelten ohne Gefahr wagen konnte, die aber auch den Zuhörer leicht unruhig machen und die richtige Auffassung stören.

Neben Lachner war der städtische Musikdirector Herr Ferdinand Breunung aus Aachen berufen worden, an der Direction theilzunehmen. Ihm war am zweiten Tage [illegible] Dehors und mehrere Piècen des dritten Tages zugefallen, und die Ruhe, Umsicht und Sicherheit, welche er sich [illegible] mit dem vollständigen und der Intention des Componisten entsprechenden Gelingen gab den Beweis, dass man mit grossem Rechte diesem um die Pflege der Musik in Aachen sehr verdienten Manne zugewiesen hatte. Sein Einfluss und sein Verdienst erstrecken sich übrigens viel weiter, als es für die Zuhörer unmittelbar erkennbar sein kann — die Vorübung so schwieriger Werke, wie der Missa solemnis und der Ruinen von Athen, mit angestrengtem Eifer die letzten Wochen hindurch besorgt, ist als die nothwendige, ja einzige Ursache des Gelingens und so trefflichen Chorleistungen anzusehen, wie wir sie hier erlebt haben.

Als Solisten für die grösseren Gesangwerke waren gewonnen worden Fräul. Aglaja Orgeni, Hofopernsängerin aus Berlin, als Sopranistin, welcher für kleinere Partien Fräul. Ellen Hempel aus Hamm zur Seite stand. Frau Amalie Joachim aus Berlin als Altistin. Herr H. Vogl, Hofopernsänger aus München, als Tenorist, neben welchem Herr Göbbels aus Aachen für zweite Partien thätig war; endlich als Bassist Herr Hofopernsänger Jos. [illegible] aus Hannover, dem wiederum zwei geehrte Dilettanten aus Aachen zur Seite standen. Diesen gesellte sich dann Joseph Joachim als Solo-Geiger. Es bedarf keines weiteren Wortes für den, welcher dem Feste selbst beigewohnt hat, darüber, dass unter den Gesangskräften der erste Preis Frau Joachim gebührte, über welche man das Urtheil sehr kurz so fassen könnte, dass sie uns die vollendete echte Kunstlerschaft entgegen bringt, die nichts weiter anstrebt, als der Kunst zu dienen, die keinen anderen Beifall sucht als den durch treue Wiedergabe der künstlerischen Intention erworbenen. Eine Altstimme von seltener Weichheit, Fülle und Ausgiebigkeit, völlige Beherrschung derselben durch Ausgleichung der verschiedenen Register, so dass man die Uebergänge eigentlich gewahr wird und dem schönen Flusse der Töne mit reinstem Vergnügen folgt, reinste Intonation, volle Biegsamkeit und Verwendbarkeit zu allem, was die Vortragskunst in dieser Tonlage erheischt — und alles dieses nirgendwo als Selbstzweck hervortretend, sondern sich den Forderungen des Kunstwerks unterordnend und den Gedanken des Künstlers zum Ausdrucke zu bringen bestrebt. Dieser Aufgabe gerecht zu werden, besitzt sie neben den angeführten technischen Vorzügen eine wunderbare Fähigkeit der Versenkung und geistigen Durchdringung des ihr vorgelegten Gegenstandes, und es trifft bei ihr alles zusammen, um sie zu dem zu befähigen, was wir als Ideal aller wahren reproductiven Künstlerschaft betrachten müssen: dass nämlich im Augenblicke der Darstellung das Kunstwerk nicht als etwas ihr Fremdes, sondern als ihr Eigenes und in freier Reproduction Wiedergegebenes erscheint. Dies macht ihre Leistung zu einer einheitlichen und ganzen, und eine nothwendige Folge davon ist, dass auch alle Einzelheiten nach Ton und Ausdruck das Gepräge der Wahrheit und Schönheit zeigen, ohne dass sie irgendwo in übermässiger Hervorhebung die Einheit verletzten. Wir könnten eine Menge einzelner Stellen, namentlich im Oratorium Elias [illegible] namhaft machen, welche durch den Vortrag von Frau Joachim in ganz wunderbarer, treffender Weise charakterisirt und beseelt wurden, wir wurden aber durch eine solche für die Zuhörer ohnehin überflüssige Aufzählung den tieferen Grund ihrer Meisterschaft, zu deren schönsten Eigenschaften auch bescheidene Masshaltung gehört, nicht bezeichnet zu haben glauben.

Wenngleich der geehrte Berichterstatter in der Kölnischen Zeitung das vollständige Einheit mit Recht hervorhebt, welches Frau Joachim mit ihren Genossen unbewusst ausübte, so dürfte es doch betrachtet nicht leicht, dass dieselben neben ihr einen schweren Stand hatten. Fräul. Aglaja Orgeni gebietet ebenfalls über ausgedehnte und gute Stimmmittel, wenngleich das Volumen ihrer Stimme nicht für alle Partien, die man auf Musikfesten zu hören pflegt, gleichmässig stark genug genannt werden kann. Dieselbe klingt angenehm, hell und rein und hat eine leichte Höhe, dazu kommt ausgezeichnete Schule

und sichere Intonation [illegible] Vorzüge, welche die Künstlerin [illegible] innerhalb ihres Genres den Gesange [illegible] entsprechenden Weise zu [illegible] und demselben zum Ausdrucke [illegible] Affecte zu machen. Aber dieses Genre ist nicht gross, was über das Zartere, [illegible] Lyrische hinausgeht, ist ihr fremd und eine gewisse [illegible] der Auffassung muss tragischen Pathos, heroische Würde und jede tiefere Gemüthsbewegung, wie sie in den grösseren Werken verlangt werden, ersetzen. Aber wir können eben nicht alle Alles, und bei der Seltenheit der Vereinigung aller zur Meisterschaft gehörigen Erfordernisse muss man den einzelnen Künstler nehmen wie er sich giebt und sich des gebotenen Vorzüglichen freuen. An dem Gelingen des Festes hat auch Frl. Orgeni [illegible] vollen und berechtigten Antheil.

Die beiden Vertreter der tieferen Stimmen hatten auch wieder unter einander sehr verschiedene Vorzüge. Ein [illegible] sonores und dabei wohlgeschultes Organ zeichnet Herrn Vogl aus und als denkender Künstler weiss er dasselbe mit Schärfe zum Ausdrucke bestimmter Empfindungen, zur [illegible] Hervorhebung bezeichnender Worte [illegible] Noch [illegible] Strahlen [illegible] Maassstab [illegible] das Ganzen stark hervor und stellt vielfach mehr sich selbst, als das Kunstwerk dar. So war [illegible] die letzte Erzählung in der Debora von der That Jael's, welcher er die ganze Kraft seiner [illegible] Stimme widmete, im Ganzen mehr ein theatralischer Effect, als aus inneren Gründen nothwendig, und das Thema zu vergessen, müsste doch im Concertsaal das erste Erforderniss sein. Herrn Blattacher gelang das weit mehr, und sein maassvoller, überall wohldurchdachter und geschmackvoller Vortrag, welcher ein Verständniss der diesmal gestellten grossen Aufgaben durchaus erkennen liess, verdient das grösste Lob. Seine Stimme, in der höheren Lage wohlklingend, verliert in der Tiefe wesentlich an Kraft, auch wäre [illegible] etwas mehr Sorge für eine deutliche Aussprache wünschenswerth gewesen. Von den übrigen Sängern sind Herr Göbbels aus Aachen, der seine frische Tenorstimme gut [illegible] hat, und Frl. Elise Rempel aus Bremen, welche erst am dritten Tage im Finale des Fidelio mitwirkte, das [illegible] Musikpublicum bekannte und gern gesehene Gäste. Die Leistungen der geübten Solisten aus Aachen, welche durch besondere Beziehung das Gelingen des Festes [illegible] unterstützten, entziehen sich natürlich der Kritik. Nach alledem also, was über Orchester, Chor, Dirigenten und Solisten angeführt wurde, durfte man von dem diesjährigen Musikfeste Vorzügliches erwarten; der Erfolg rechtfertigte diese Erwartung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* Bielefeld. [illegible] Uebersicht von 1868—70. Concerte. Dirigent Musikdirector Hahn. Musikverein [illegible] [illegible] [illegible] Soiréen der Frau Bertha Hahn und des Herrn Hofkapellmeister Bargheer [illegible] Zur Aufführung kamen folgende Sachen: Chorwerke. Händel Messias, Cherubini Requiem. Haydn Jahreszeiten. [illegible] Mendelssohn Hymne. [illegible] Haydn [illegible] Mozart [illegible] Beethoven [illegible] und Pastorale [illegible] Ouvertüren. Beethoven Egmont und Coriolan [illegible] Gluck Iphigenia. Cherubini [illegible] Mozart Titus und Entführung. Weber Jubel-Ouvertüre. Mendelssohn [illegible] Gade [illegible] Concerte. Mozart für zwei [illegible] Chopin [illegible] Mendelssohn Serenade und Allegro [illegible] Gade [illegible] (mit Gesangsquartett), zwei von Spohr für Violine [illegible] Orchesterstücke. Bach [illegible] Reinecke Vorspiel aus Manfred. Haydn Serenade (arrang.). [illegible]

Schubert Forellenquintett. Mozart G-moll-Quartett. Trios. Schumann D-moll, Schubert Es-dur, Haydn G-dur. Duos. Schumann Sonate D-moll und [illegible] Op. 70. Chopin Cello-Sonate, ferner [illegible] Beethoven Septett [illegible] Quintett [illegible] Chor [illegible] Hiller Schöne Zeit und [illegible] Reinecke Frühling ohne Ende, Auf der Wacht [illegible] Mendelssohn [illegible] Gade [illegible] Gesang-Solo von Mozart, [illegible] Schubert, Schumann, Lowe, Hiller und [illegible] Beethoven Variationen Es-dur und G-dur [illegible] und Sonate C-dur. Reinecke Notturno. Hiller Marcia [illegible] und Allegro. Vieuxtemps [illegible] nach Haydn, Schubert [illegible] Violin-Solo. Tartini La Didone und La Trille. Corelli Variationen. David Variationen. Thema von Mozart. Vieuxtemps Phantasie, [illegible] Bach Chaconne. — Reproducirenden: Grosse Vogler (geb. Cruvelli), Frau Bertha Hahn, Frl. [illegible] Zimmermann, Frl. Pauline Schulz, die Herren Carl Reinecke, Hofkapellmeister Bargheer, Musikdirector Hahn, [illegible] (Violine), [illegible] (Tenor), [illegible] (Tenor) u. A.

* Prag. F. E. Am [illegible] Juni ward dem Prager Domkapellmeister Joh. Nep. Skraup nach jahrelangem Warten endlich das Glück gewährt, sein neuestes Bühnenwerk »Vineta« [illegible] Dr. Hermann Schmid aus [illegible] [illegible] Oper [illegible] Wüerst [illegible] verdrängt [illegible] Wagner [illegible] und die romantische Handlung [illegible] Skraup wieder in das entgegengesetzte Extrem und bearbeitete [illegible] [illegible] — dass sich bei [illegible] bedeutenden Nummern gewisse Längen — todte Punkte — fühlbar machen, die das erregte Interesse [illegible] und den Eindruck abschwächen. — Man sieht überall, wie die meisten [illegible] Componisten aus der [illegible] Theater [illegible] das Gebet der Kreuzritter [illegible] das Gebet Wanda's während des Kampfes, der Gesang der Kreuzritter (am Schlusse des zweiten Actes von mächtiger Wirkung), weil hier das eigentliche Feld des Componisten zu Hause ist. Der Erfolg war ein für den allgemein als Künstler geschätzten Componisten höchst ehrenvoller. Das Orchester löste seine zum Theil sehr schwierige Aufgabe mit vollendeter Accuratesse, und die Sänger schlossen sich in würdigster Weise an. Die Vorstellung war nach allen Richtungen hin ein künstlerisches Gelage besetzt, und gebührt insbesondere Director Wirsing der Dank für die sehr [illegible] Ausstattung der Scene und für die Hebung und Beförderung unserer heimatlichen Kunst.

* Innsbruck. F. Weil Sie nach einer hiesigen Zeitung die Nachricht über die erste Aufführung von »Acis und Galatea« nebst Ankündigung der zweiten brachten, wird Ihnen auch die Mittheilung willkommen sein, dass diese zweite Aufführung mit demselben, ja noch grösserem Erfolge stattgefunden hat. Das Publicum wurde begeistert, was wohl früher noch nie [illegible] Unserem Herrn Nagiller [illegible] [illegible] Geist [illegible] Lorbeerkranz [illegible] im Publicum [illegible] Mangel. [illegible] die Einbürgerung Händel's in Tyrol, der uns [illegible] unbekannten [illegible] ist und berühmter Name geworden ist. Was mir noch besonders merkwürdig scheint ist, dass Händel in religiös-confessioneller Hinsicht hier gar keinen Anstoss erregt, als so mancher andere nordische protestantische Componist. Woran mag das liegen? (Denk' [illegible] D. Red.)

* Mit der Leipziger [illegible] ist auch eine neuere thätige [illegible] Firma F. E. C. Leuckart von Breslau nach Leipzig übergesiedelt; dieselbe ist im Besitz des Herrn Constantin Sander. Die Leuckart'sche Sortiments-Buch- und Musikalien-Handlung besteht unter den Herren Clar & Hoffmann in Breslau fort.

Berichtigung.

In Nr. 24 S. [illegible] zweite Spalte Zeile 60 fehlen zwischen den Worten »[illegible]« und »welche« die Worte [illegible] zu verwenden.

ANZEIGER.

[166] In unterzeichnetem Verlagshandlung ist erschienen

Für alle Kunst- und Musikfreunde, wie Verehrer des unsterblichen Tonmeisters

Ludwig van Beethoven

ein prachtvolles Kunst-Gedenkblatt

zu dessen bevorstehenden 100jährigen Geburtstage, nach einem Entwurf von **P. Deckers** gezeichnet und lithographirt von **M. Ulffers** in Aquarellfarben gemalt von Professor *Caspar Scheuren*; Farbendruck bei artistischem Institut von **C. Weltzeit & Co.** in **Düsseldorf.**

Papiergrösse 25⅟₂" hoch und 31⅟₂" breit rhein.

Preis Thlr 2.

In der Mitte des Gedenkblattes befindet sich das im Brande trefflich **ausgeführte Portrait des erhabenen Musikdichters** desselben umgebend und darstellend ausgeben aus einzelnen Figuren mit bildlicher Bezeichnung seiner hervorragendsten Schöpfungen.

In Rücksicht auf die hohe Bestimmung des Kunstgedenkblattes ist dasselbe in allen Kunsthändlern und künstlerischen Bestimmung ausgeführt, um einen Ehrenplatz zu finden, in jedem Salon oder Zimmer, wo der Musik gehuldigt und der grosse Meister verehrt wird, und dürfte hierne es wohl in der gesammten Kunst- und speziell in der Musikwelt eine freudige Aufnahme finden.

Ferner erschien in demselben Verlage das

Portrait „Ludwig van Beethoven"

mit **Facsimile auf** chinesischem Papier, gezeichnet von **M. Ulffers.**

Papiergrösse 21⅟₂" hoch und 17" breit rhein.

Preis Sgr 20.

zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie direct von

C. F. Calow's Kunstverlagshandlung

Cöln a Rhein.

---

[168] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie,

zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet **Achte Auflage.** [illegible] geh 1 Thlr.

---

[169] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SONATE

in G moll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 105

Preis 1 Thlr.

SONATE

in B dur

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 106

Preis 1 Thlr.

---

[166] Für die

Beethoven-Feste.

Ueberall werden Pläne gemacht und Vorbereitungen getroffen, um das Saecularfest von Beethoven's Geburt durch Aufführungen seiner Werke würdig zu begehen. Wenn hierzu die Verwendung von bewährten Ausgaben der Werke die unerlässliche Grundlage ist, so dürfen wir zu solchem Zweck die in unserm Verlag erschienene

Vollständige kritische Ausgabe von Beethoven's Werken,

deren Werth festgestellt ist, empfohlen halten.

Diese Ausgabe enthält sämmtliche Werke in Partitur und Stimmen; sie wird sowohl im Ganzen als in Serien, und ebensowohl jedes Werk einzeln abgegeben. Der Preis ist sehr billig gestellt, nur 2 Silbergroschen für den Musikbogen gross Format. Das vollständige 260 Nummern zählende Verzeichniss, in welchem die Einzelpreise für Partitur und Stimmen angegeben sind, wird unentgeltlich ausgegeben.

Ausserdem sind in unserm Verlag Klavierauszüge und Arrangements fast aller grössern Orchester- und Gesang-Werke Beethoven's erschienen, welche ebenfalls zu gleichem Zwecke dienen werden.

Indem wir allen Fest-Comités, Concertanstalten, Musikvereinen, Dirigenten, sowie allen Verehrern Beethoven's unsere Ausgabe seiner Werke in Erinnerung bringen, bemerken wir, dass dieselben durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direct von uns selbst zu beziehen sind.

Leipzig, im Juni 1870. **Breitkopf & Härtel.**

---

[167] Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*

für

eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Op. 7

Preis Partitur 1⅟₂ Thlr. Klavier-Auszug 1⅟₂ Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare

Op. 17.

Preis Partitur in Piano par Th. Ritter 1⅟₂ Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.

Arrangement pour Piano

par

H. G. de Bülow

à 4 ms. Preis 25 Ngr. — à 2 ms. Preis 1 Thlr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 29. Juni 1870. Nr. 26. V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Fortsetzung.)

Ob die Virtuosen des vorigen Jahrhunderts in der Technik den heutigen das Spiel [illegible] bieten können, wird wohl Jeder entscheiden können, wenn er etwa Em. Bach's Concerte mit denen von Liszt, Chopin, Schumann u. A. vergleicht.

Ich habe nun meine Ansicht über den Einfluss der Technik auf die Setzweise des Bach'schen Claviersachen hauptsächlich aus den Werken selbst gebildet und kann mir die von Bach empfundene Schwierigkeit nicht überall, aber oft genug erklären, wenn ich besonders die sogenannten Manieren beachte, auf die er bekanntlich ein grosses Gewicht legt. Der geschmackvolle Vortrag derselben und ihre vollständige Beherrschung war so wenig leicht, dass man, nach Bach's Ausspruch, sein Leben lang daran lernen konnte (I. S. 11). Soll man nun die Pralltriller, Mordenten, Vorschläge, die verschiedenen Doppelschläge, die Schleifer, die Anschläge, und was uns sonst noch fast auf Schritt und Tritt begegnet, leicht, rund und zierlich herausbringen, während man die Hand voll Harmonie hat und überdies den galanten Zierrat nicht immer die bequemsten Finger verwenden kann, so wird ohne Zweifel noch heut mancher Spieler sich manches Steinchen in den Weg geworfen finden. Und eine zweckmässige Begleitung lässt sich doch nicht so einrichten, dass für alle jene Fälle die Harmonie etwa der linken Hand allein zugewiesen würde. Betrachten wir ein Beispiel. Im zweiten Heft der *Sonaten etc. für Kenner und Liebhaber*, S. 20, beginnt das Hauptthema des *Rondo*

Allegretto

[Notenbeispiel]

Warum brechen im vierten Takte unmittelbar vor dem Halbschlusse die Terzen der Begleitung plötzlich ab? Hielt es Bach für selbstverständlich, sie hinzuzufügen, wozu gab er sich die Mühe, sie mehr als drei Takte lang hinzuschreiben, und was gewann er, sie an zwei Tönen zu ersparen? Nun vergleiche man aber dasselbe vielfach variirte Thema in seinen Wiederholungen auf derselben Seite, dann S. 21, S. 22 (in G-dur), S. 24 und 25 — überall genau dasselbe plötzliche Aufgeben des Terzen aus dem rhythmischen Einschnitte! Das ist doch nicht Zufall oder Laune, es muss Absicht sein. Und der Grund dünkt mir auch nicht wohl erkennbar. Er liegt zum Theil in harmonischen Verhältnissen, zum Theil in der Verzierung über dem Schlusstone. Das auf dem vorletzten Basstone so natürlich scheinende *fis* hätte mit dem anzuschlagenden *g* der Melodie eine Dissonanz ergeben, gegen welche ein damaliges Ohr empfindlicher war, als das unsrige, und die sogar verboten wurde. Bach vermeidet sie kurz darauf (Takt 14) auf dem Basstone *cis* ganz eben so sorgfältig. Auf dem Schlusstone *A* wäre die natürliche Begleitung ohne Zweifel gewesen, entweder links [Notenbeispiel] oder rechts [Notenbeispiel], wobei ich den Vorschlag beschreibe, wie er zu spielen ist. Das Erstere vermied Bach wohl deshalb, weil die tiefe Lage ihm zu dunkel klang, das Zweite aber, weil die letzte Note mit einem sogenannten prallenden Doppelschlage verziert ist, der durch die hinzugegriffenen Terzen erschwert und behindert würde, zumal da hier durch die Obertaste *cis* die damals unerlässliche Bindung des Vorschlags mit der Auflösung — dem sogenannten Abzuge — leicht gelitten hätte. Dies wird deutlicher werden, wenn man die Ausführung der Verzierung [Notenbeispiel] sich vergegenwärtigt, bei welcher die erste Terz accentuirt, die zweite (sammt der Verzierung) streng gebunden angefügt und schwächer angeschlagen sein soll, und wenn man die unter solchen Umständen möglichen Fingersätze probirt. Man wird eine Unbequemlichkeit auch heut noch spüren, und auf den alten Instrumenten mit ihrem nicht immer leichten Spielart verdiente diese Unbequemlichkeit vielleicht noch mehr Rücksicht. — Ich glaube, man wird bei aufmerksamer Prüfung nicht selten Stellen finden, wo die Manieren eine einfachere Begleitung veranlasst haben. Beachten muss

man aber bei der Prüfung dieser Dinge, dass zufällige Umstände ganz besonders auch das Tempo, die Fälle bedeutend modificiren.

Ich maasse mich keineswegs unbedingt überall, wo uns die Lehre des harmonischen Satzes auffallen kann, Bach's Gründe aus solchen oder anderen Umständen zu errathen oder zu beweisen; mit dem vorstehenden Beispiele wollte ich nur zeigen, dass er da, wo eine harmonische Ausfüllung ganz nahe zu liegen scheint, gerade vielleicht sehr gewissenhaft auf thatsächliche und praktische Eigenthümlichkeiten seiner Zeit Rücksicht genommen hat. Gewiss wird man also zu einem summarischen Verfahren bei der Beurtheilung solcher Dinge nicht berechtigt sein, sondern viel mehr Einzelnes zu erwägen haben, als man gewöhnlich glaubt.

Ueberhaupt aber, wenn von der Composition selbst beiträgt, müsste man annehmen, dass Bach völlig ohne Grundsätze, willkürlich, launenhaft, zuweilen schreiblustig und dann wieder schreibfaul mit der Begleitung verfahren sei. Zahlreiche Stellen finden sich, wo selbst dem mässig geübten Spieler die einfache harmonische Ausstattung fast ohne Nachdenken in die Finger fallen konnte und doch ist sie vollständig notirt, sogar bei allen Parallelstellen und bei allen Wiederholungen desselben Satzes. Wiederum finden sich andere, wo, ähnlich wie in der früher erwähnten Gregorius-Sonate, die Bezeichnung des Harmonie auch dem Generalbassisten nicht so glattweg von selbst einfallen kann. Ich citire hier z. B. aus den Sonaten etc. für Klavier und Lubbe(?) I, S. 58, Syst. 4, von Takt 4 an, [illegible] dass solche Stellen seltene Ausnahmen bilden und eben deshalb schwerlich anders gemeint sind, als wie sie dastehen. Ihr Charakter scheint mir gerade in dem halb engen Sehnen der Harmonie zu bestehen, die erst am Schlusse wieder festen Halt gewinnt, weshalb auch dort gewöhnlich Begleitung notirt ist. Viel zahlreicher sind solche Stellen, wo man über das Fundament der Harmonie nicht eben ganz zweifelhaft sein kann, wohl aber über die zweckmässige Gestaltung derselben, ob man z. B. einen Sext-Accord oder Quart-Sext-Accord der Dominante, einen Sext-Accord des verminderten Dreiklangs oder einen Terz-Quart-Accord des Septimen-Accords in den Vorhalt oder keinen anwenden will, abgesehen von den Fällen, wo man über mehr oder minderstimmige Zuthaten, über enge oder erweiterte Lage Bedenken haben kann. Dass Emmanuel Bach den Alten als arrivirend angesehen habe, kann ich nicht glauben. Beispiele anzuführen unterlasse ich des Raumes wegen, der zu sehr in Anspruch genommen würde, wenn sie in beweiskräftiger Anzahl beigebracht werden sollten. Der aufmerksame Beobachter wird solche Sorgfalt leicht selbst empfinden, wenn er ein immer etwa ausmacht.

Hören wir nun endlich auch die Ueberlieferung der Theoretiker! Hätte man sich die Mühe gegeben, sie etwas sorgsamer zu prüfen, es wäre wohl manches strenge oder problematische Urtheil unterblieben oder vorsichtiger ausgesprochen worden.

Ich habe schon bemerkt, dass in die ganze Frage viel Unklarheit gebracht worden ist, weil man die in den alten Generalbass-Theorien gelehrte Kunst des Accompagnements und die Praxis des Orchester-Cembalisten ohne Unterscheidung auf die Behandlung von Solo-Clavier-Musik übertragen hat. Das ist ein Fundamental-Irrthum. Alle Lehrbücher, die ich einzusehen vermochte, behandeln auch nicht mit einer Silbe von einem besonderen Ausfüllen des Accompagnements des Solo-Clavierwerke, und das wäre doch wohl ein entschiedener Mangel jener Unterrichtsbücher, die sonst so ausführlich, ja weitschweifig von der Begleitungskunst handeln, die verschiedensten Fälle sorgfältig unterscheiden, von erfahrenen Männern, zum Theil von renommirten Clavierspielern und Lehrern des Clavierspiels verfasst sind und ausdrücklich alle Zwecke des Accompagnements nach Kräften berücksichtigen wollen. Keiner von allen mir bekannten enthält auch nur ein einziges Beispiel von der Begleitungsart, wie sie für die hier in Betracht kommenden Compositionen zu handhaben wäre. Alle haben nur das Accompagniren von Symphonien, Instrumental-Concerten, von Trios u. dergl., von Chören, Ensemble- oder Solo-Gesang im Auge. Glaubt man wirklich, dass die alten, celebreren Praktiker eine der allerwichtigsten und alltäglichsten Aufgaben ganz vergessen oder besonderer Beachtung nicht für werth gehalten haben? Das wird Niemand glauben, der jene Dinge, meist pedantischen, aber für das Beste ihrer Kunst unverdrossen treu arbeitenden Lehrer aufmerksam gelesen, nicht bloss einzelne Stellen bei ihnen nachgeschlagen hat. —

Alle Anweisungen zum Clavierspiel und zum Generalbass machen einen ganz unverkennbaren Unterschied zwischen Generalbassausübung und zwischen der Uebung von »Handsachen« oder »Handstücken«, und unter den letzteren verstehen sie Compositionen für Clavier allein, wie Sonaten, Tänze, Rondo, Präludien u. s. w. Ueberall kehrt der gute Rath wieder: der Generalbass-Schüler solle gute Handsachen neben dem Generalbass üben, damit er Technik und musikalische Anschauung überhaupt gewinne. Ich kann mich hier fast nur Citate allein beschränken; der kann einen Zweifel darüber lassen, dass für das Handstücken die Generalbass-Kenntniss nicht vorausgesetzt wurde, wohl aber umgekehrt eine gewisse Fertigkeit im Handsachen galt als die beste Vorbereitung für ein fruchtbares Generalbass-Studium. Anders dachte wohl auch hier kein Erfahrener.

Nur Daube (?) war — vielleicht um der Besonderheit willen — anderer Meinung. Er sagt (Generalbass i. d. Compos. S. 9½): »Wer nur den *General-Bass* nicht eher zugleich die *Galanterie* auf dem *Claviere* erlernen will, der hat nicht nöthig, erst nach älterer Gewohnheit ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler *Suiten* und *Präludien* aufhalten zu lassen, denn diese kann er alles alleine mit bereits Nutz nachhohlen oder auch beyher führen.« — Dass Daube aber durch seine abweichende Meinung für »die ältere Gewohnheit« Anderer zeugt, ist klar. Er scheint übrigens mit seiner Ansicht ziemlich allein geblieben zu sein.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Einfacher und doch mannigfaltiger, grossartiger und von entschiedenerem Gepräge, als die Alexander-Ode, ist **Israel in Aegypten.***) Der erste Theil desselben erzählt den Auszug aus dem Lande der Knechtschaft mit biblischen Worten, die theils dem Berichte des Mosebuches, theils

*) Bd. XVI der Ausgabe der Händelgesellschaft.

der poetischen Reproduction einiger Psalmen entlehnt und [illegible] ist der Text eine einfache Erzählung, in gedrungener Kürze grosse Thatsachen berichtend. Der andere Theil ist als das »Lied Mosis« bezeichnet und hat zur Textgrundlage den bekannten Siegesgesang am rothen Meere. Dieser besteht aus drei [illegible] erzählenden Reden. Händel hat aber nicht nur das Lied, sondern auch seine Urheberschaft und dergleichen componirt. Niemand wird nun mit diesen [illegible] Besonderheiten der Wortunterlage auch nur die geringste Verschiedenheit der musikalischen Composition ableiten, oder gar aus dem vorherrschenden Charakter des Textes — eine der Erzählung oder, poetisch gesprochen, dem Epischen — eine entsprechende Haltung der Musik nachweisen können. In der Musik steht das Geschehene und Bewegung in voller Lebendigkeit und hellem Sonnenlicht da wie ein gewaltiges Ereigniss, so hell und deutlich tritt es vor uns hin, dass man mit Vorliebe gerade dieses Oratorium gewählt hat, um es mit Action und Scenen oder wenigstens mit musikalischen Bildern auszustatten.

Zwei Versuche dieser Art, ein englischer und ein deutscher, die in dieselbe Zeit fallen, obwohl sie unabhängig von einander unternommen zu sein scheinen, mögen hier beschrieben werden.

Den Bericht über das englische Experiment nehmen wir aus einem Buche, welches Victor Schölcher unter dem Titel »*Life of Handel*« 1857 publicirte. Zu dieser Lebensbeschreibung Händel's sammelte ihm ein Rophino Lacy das musikalische und biographische Material. Lacy war damals Theaterbuchhändler in London in der Strandstrasse (»*Theatrical Booksellers*« war nach London überschrieben). Er stand vor drei oder vier Jahren in grosser Thätigkeit. In jüngeren Jahren war er Musikdirector, auch wohl selbst Theaterunternehmer. Damals wagte er sich an eine Dramatisirung des Händel'schen Oratorium. Wir geben hierüber, was Schölcher nach Lacy's Erzählung und Notizen schreibt:

»Herr Rophino Lacy fasste zuerst den Entschluss, aus Bewunderung Händel's dessen Oratorien in all ihrer dramatischen Gewalt herzustellen durch eine Darstellung mit Action und Kostümen. Als ein Mittel den Weg vorläufig zu machen, brachte er im Februar 1833 im Covent Garden-Theater die »Israeliten in Aegypten« zur Aufführung, basirt auf den »Mosè« von Rossini, in welchen er Chöre aus Händel's Israel in Aegypten mit ihren biblischen Texten einlegte. Ich für mein Theil kann nicht [illegible] ... gen [illegible] ohne »Anwohlen« waren dem Geschmack des Publikums jener Zeit angenehm. Dieser kühne Versuch von Herrn Lacy erhielt immensen Beifall. Das Publikum lief nach Covent Garden ohne in seinem Gewissen irgendwie beunruhigt zu sein. Die Königin (damalige Prinzessin Victoria) und ihre Mutter, die Herzogin von Kent, waren ebenfalls dort und zeigten die volle Uebereinstimmung, dass sie damit keine Sünde begingen. Herr Lacy [illegible] darauf Händel's Jephtha ausgestattet mit verschiedenen bewunderten Compositionen von anderen berühmten Oratorien desselben Meisters. Alles wurde vorbereitet und die erste Aufführung war auf 19. Februar 1834 (den ersten Mittwoch in der Fastenzeit) angesetzt, als ein [illegible] — ausgehend von dem jungen Lord Belfast, welcher nach dem Herzog von Devonshire Oberhofmarschall geworden war — verursachte, dass die Aufführungen unterblieben. Mr. Charles James Blomfield, der damalige Bischof von London, hat der Königin Adelaide seine frommen Scrupel eingeimpft, und der Oberhofmarschall vollführte ihre Befehle. England wünschte Oratorien mit Action, man hatte das im vorigen Jahre erlebt, aber Königin Adelaide und der Bischof von London opponirten, und die Geschichte wurde unmöglich. Zu jener Zeit fanden Concerte voll geistlicher Musik während der Fastenzeit statt, und ein Brief in der Zeitung [illegible] an den Bischof von London gerichtet, demonstrirte demnach die Absurdität seines Scrupel. »Die Absicht ist, auf geistliche Musik *per se* gerichtet, doch wenn diese mit einer gewissen Quantität profaner Musik gemischt ist, so sind Sie ganz zufrieden. Der Mischmasch heterogener Musikstücke hat mich oft amüsirt, und ich gebe Ihnen hier das Stück eines solchen Programmes: ‚Engel ewig licht und klar' — ‚[illegible] meinem Mondesheim' — ‚Kommt all ihr Seraphim' — ‚Auf zum Schlachtfeld' — ‚Und Gott sprach' — ‚[illegible] und ich komm bald zu dir, mein *Schatz*.'« Auch die meisten übrigen Journale sprachen von der Sache in demselben Tone, z. B.: »Wenn es gut ist geistliche Gesänge zu singen, so müsse die Wirkung auf das Gemüth noch bedeutend erhöht werden, wenn die beschriebenen Gegenstände wirklich verkörpert und dem Auge vorgestellt sind; wenn [illegible] dass wie diese Vorgänge damit in einem unzertrennlichen Zusammenhang oder Folge dargestellt erhalten, nicht aber, wie bisher in unseren Concerten, in der lächerlichen Vermischung mit Gesängen von ganz entgegengesetztem Charakter, so dass auf ‚Ich weiss, dass mein Erlöser lebt' folgt ‚Ich wollt' ich wär ein Schmetterling'.« Wieder ein anderes Journal sagt: »Es war ein neues und kühnes Wagniss, einen Theil der Geschichte des alten Testaments zu dramatisiren, und viel ist dafür und dagegen gesagt. Aber wir können keinen irgendwie stichhaltigen Einwand dagegen entdecken, denn wenn wir den Absingen solcher Texte, wie ‚Israel in Aegypten' unter uns geduldet haben, dürfen wir unmöglich etwas dagegen haben, dass man die Wirkung desselben erhöht durch Einführung von Scenen, Gewändern und Bewegung. Ist es schon bedenklich, dann ist es nicht minder bedenklich, wenn der Chor ‚Er sandte Hagel herab' von Männern und Frauen in moderner Kleidung, mit Musikblättern in der Hand und zwischen Musikpulten und [illegible] stehend abgesungen wird, als wenn bei dem Gesange [illegible] Personen, die wie die Aegypter gekleidet sind und sich vor den Thoren von Memphis bewegen. Wenn ein Sänger sich nicht kleiden und benehmen darf als Moses, warum hat man ihm dann jemals gestattet als Moses zu singen?« — Gedanken so treffend wie diese wurden populär, aber die Oratorien mit Action wurden nichts destoweniger unterdrückt, weil man dafür hielt, dass sie das religiöse Gefühl des Volkes verletzten.« (Schölcher: *Life of Handel* S. 113—114.)

Wie man sieht, ist die Fantasie Herr Schölcher ebenfalls ein Advocat der Bühnenaufführung der Oratorien. Das ganze damalige Londoner [illegible] muss jetzt sehr fremdartig berühren. Es handelte sich lediglich um eine religiöse Angelegenheit; die künstlerische Seite der Frage scheint keinem der Betheiligten sichtbar geworden zu sein. Dies ist aber nicht der erste Fall, wo die Geltendmachung religiöser Scrupel für die Kunst eine schützende Decke war. Bessere Aufführungen — namentlich vollständige Gesammtaufführungen der Oratorien — in entsprechenden Räumen haben dann auch den Sinn der englischen Zuhörerschaft soweit geläutert, dass man bis [illegible] (mit einziger Ausnahme von Acis und Galatea) nie wieder auf die Bühnenaufführung zurückgekommen ist und das [illegible] der Oratorienaufführungen mit Action sogar (wie seiner Zeit das [illegible] im Athenäum bei Schil-

chel's Biographie] als den stärksten Beweis eines mangelnden musikalischen Urtheils ansieht.

Zwischen jenen beiden Londoner Fastenunternehmungen in der Mitte steht eine deutsche Aufführung desselben Werkes, die uns durch den Ort und die Betheiligten doppelt merkwürdig sein muss. Im Herbst kam der Kronprinz, nachheriger König Friedrich Wilhelm IV., nach Düsseldorf. Die Maler und Musiker, Bendemann und Mendelssohn an der Spitze, gaben ihm ein Fest, über welches wir Mendelssohn's ausführliche Beschreibung besitzen.

»Das Fest (schreibt Mendelssohn am 26. Oct. 1833 an seine Schwester nach Berlin), welches ihm gegeben wurde und an dem ich, neben Besorgung einiger alten, durch Verse zu verbindenden Transparente, den Israel in Aegypten mit lebenden Bildern vorgeschlagen hatte, will ich Dir beschreiben. — Es war im grossen Saale der Akademie, wo eine Bühne aufgeschlagen war. Davor stand in zwei Halbkreisen das Doppelchor um meinen englischen Flügel (etwa 90 Singende im Ganzen) und dann kamen die Sitze für 400 Zuschauer. B... machte im mittelalterlichen Kostüm den Erklärer des Ganzen, und hatte auf recht geschickte Weise in Jamben die disparaten Gegenstände zu vereinigen gewusst. Es zeigte drei Transparente: erstens die Melancholie nach Dürer; dazu wurde in sehr weiter Entfernung von Männerstimmen eine Motette von Lotti gesungen. Dann den Raphael, dem im Traume die Marie erscheint, dazu das O sanctissima (ein gewöhnliches Lied, das die Leute aber immer weiter macht). Drittens der heil. Hieronymus in seiner Zelle, mit einem Liede aus Weber: „Hör' uns, Wahrheit". Das war der erste Theil. Nun kam der eigentliche Kern. — Wir fingen Israel in Aegypten unten an. Du kennst wohl das erste Recitativ, und wie der Chor sich so nach und nach erhebt, erst die Alte allein, dann immer mehr Stimmen dazu, bis zu der stärksten Stelle mit den einzelnen Accorden, sie schreien, schreien in ihrer harten Knechtschaft (g-Moll); da ging der Vorhang auf, und war das erste Bild: Die Kinder Israel in der Knechtschaft, von Bendemann gezeichnet und gestellt; vorn der Moses, ganz versunken und apathisch vor sich hin sehend, neben ihm ein Alter, der unter der Last seines Balkens eben zusammensinkt, während sein Sohn sich bemüht, ihn ihm abzunehmen; einige schön aufgehobene Arme im Hintergrunde, vorn noch ein paar weinende Kinder, das Ganze recht zusammen gedrängt wie ein Bild im Flüchtlinge. — das blieb nun stehen bis zum Schlusse des ersten Chores, wo dann in demselben Moment der Chor in C-moll endigte, und der Vorhang vor dem hellen Bilde sich schloss. Einen schönern Effect als den habe ich selten gesehen. — Nun sang der Chor die Plagen, Hagel, Finsterniss, Erstgeburt, ohne Bild, aber im Chor. Aber mit seinem Volke zog er hindurch gleichwie ein Meer, ging der Vorhang wieder auf; da schritt Moses mit aufgehobenem Stabe voran, und hinter ihm in lustiger Verwirrung alle dieselben Figuren, die im ersten Bilde getrauert hatten, alle vorwärtseilend, alle mit Gold und silbernen Gefässen beladen, namentlich war ein junges Mädchen hübsch, die mit ihrem Wanderstabe eben aus den Coulissen kam und über die Bühne schreiten wollte (auch von Bendemann). Dann kamen wieder, ohne Bild, die Chöre „Aber die Fluthen", „Er gebot an, die Tiefe deckte sie", „Deine Rechte, o Herr", und dann das Recitativ „Und Mirjam die Prophetin", an dessen Schluss das Solo-Sopran eintritt. Vor dem Eintritt ging das letzte Bild auf: Mirjam mit der Handpauke lobsingend, andere Mädchen mit Harfen und Zithern, hinten vier Männer mit Posaunen nach allen Richtungen hingestellt; dann wurde hinter der Scene das Sopransolo gesungen, als ginge es vom Bilde aus, und wo der Chor *forte* eintritt, waren auf der Bühne wirkliche Posaunen und Trompeten und Pauken aufgestellt, die fuhren hinein wie ein Donnerwetter. Händel hat es offenbar darauf angerichtet [!], denn er lässt sie nach dem Eintreten durchpausiren*), bis sie am Ende zum Chor, wo die Instrumente wieder kommen, wieder aufgehen, und so beschlossen wir den Theil. Dies letzte Bild war von Hübner und gefiel mir sehr. — Die Wirkung des Ganzen war unbeschreiblich schön. Wäre Prätension drin gewesen, so könnte wohl mal dagegen zu sagen sein, aber es hatte etwas Gesellschaftliches, nichts Öffentliches an sich, und so glaube ich kaum, dass sich ein gleich schönes Fest wieder erfinden lässt. Die Sachen, die nun folgten, waren als lebendes Bild von Schadow gezeichnet und gestellt: Loretti von Medicis, von den Genien der Poesie, Sculptur und Malerei umgeben, die ihm Dante, Raphael, Michael Angelo und Bramante zuführen, mit einer Nutzanwendung auf den Kronprinzen und einem Schlusschor, und dann als zweite Abtheilung das berühmte Sonnett aus dem Sonnenwendstraum, von den Malern aufgeführt; — aber es wollte uns auf unseren zweiten Theil nichts mehr recht schmecken, weil der so schlagend gewesen war.« —

Hiermit sind wir nun nach Düsseldorf, von wo wir ausgingen, zurückgekehrt, und die Frage des Herrn Müller von Königswinter, ob auch Händel'sche Werke sich für derartige Bilder-Experimente eignen, hat ihm Mendelssohn selbst beantwortet. Wir könnten nun diesem [illegible] damals gegenüber alles wiederholen, was im Laufe der gegenwärtigen Untersuchung vorgebracht ist; aber hoffentlich ist es unnöthig. Hoffentlich sehen selbst die Schnellverehrer Mendelssohn's ein, dass Klarheit in ästhetischen Dingen nicht seine Stärke, sondern eine gewisse Gedankenconfusion ihm eigenthümlich und bei seinem lebhaften Naturell auch schwer zu überwinden war. Das Beispiel [illegible] allerdings [illegible], es sei eine Privatsache gewesen, ohne Prätension. Aber die Führenden hatten es doch jedenfalls, nichts Grundverkehrtes unternommen zu haben.

*) Händel's drei (nicht vier) Posaunen gehen durch die ganze Partitur! Mendelssohn kannte diese gar nicht.

(Schluss folgt.)

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

(Fortsetzung.)

Der erste Tag also brachte zwei Hauptwerke Beethoven's verschiedener Gattung: die *Missa solemnis* und die *Sinfonia eroica*. Die erstere wurde zum dritten Mal auf den Musikfesten aufgeführt, in Aachen selbst zum zweiten Male; sie war auch 1861 dort gesungen worden. Sie ist bekanntlich unter den Chorwerken Beethoven's das grösste, und er hat sie selbst für das gelungenste seiner Werke erklärt. Allerdings hat er keinem anderen Werke eine so lange Zeit gewidmet; volle [illegible] Jahre war er mit demselben beschäftigt (es gelangte erst 1823 zur Vollendung, während sie anfänglich für die 1820 stattfindende Inthronisation des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz bestimmt war) und er hat auch in diesem

Zeitraum ausser den drei Claviersonaten Op. 109, 110, 111 nichts Grösseres von Bedeutung schuf als die Messe. Was kann er mit jener Aeusserung gemeint haben, da er doch die formelle Vollendung seiner bisherigen Arbeiten dadurch schwerlich überboten glaubte? Sicherlich wollte er nichts Anderes sagen, als was auch wir beim Anhören dieses einzigen Werkes empfinden: dass die Durchdringung von Gehalt und Form, von Wort und Ton, die freie, ungehinderte Aeusserung des innersten Empfindens und die Ableitung derselben zu reiner Schönheit der Tongestaltung ihm nirgend so gelungen sei wie hier. Das Werk, von den Beethovenverehrern immer als Gipfel- und Schlusspunkt seiner künstlerischen Entwickelung bezeichnet, hat sich in den weiteren Kreisen nur langsam Bahn gebrochen, wie man zu seiner vollen Würdigung im Verhältniss erst jener so erhabenen und eigenthümlichen Gebilde der späteren Beethoven'schen Muse betrachtet werden. Erkennen wir in diesen als Grundzug einer eine aus der abgeschiedenheit im äusseren Leben hervorgehende intensive Steigerung des Innenlebens und eine darin begründete alles Frühere überbietende Tiefe, Gewalt, Innigkeit und Wärme, wie sie z. B. den späteren Sonaten, den grossen Quartetten, der neunten Symphonie uns unwiderstehlich lesen und die unser Gemüth ganz durchdringt, nach welcher einmal der Ausdruck derselben in dieser zu verbrechen und ganz neue kühne Wege zu gehen vermochte, so haben wir ungefähr den Standpunkt bezeichnet, der unsere Beurtheilung auch der grossen Messe gegenüber einnimmt. Als kirchliche Musik, diesen Begriff im alten Sinne genommen, wird sie kaum mehr gelten können, nicht so sehr wegen ihrer grossen Ausdehnung, denn man könnte sich ja den Gottesdienst einmal so ausgedehnt denken, dass sie doch in demselben Platz fände, sondern vielmehr wegen ihres vorher angedeuteten Grundwesens, vermöge dessen sie als der volle Ausdruck der ganzen Empfindung des Künstlers ebenso die volle Hingebung der ganzen Empfindung des Hörers verlangt, wie das der Gottesdienst in seiner Weise auch thut: die Bedeutung einer Musik als Schmuck einer anderen Handlung ist hier völlig durchbrochen, sie will auf sich selbst stehen, selbständig empfunden und genossen werden. Indem Beethoven sagte, sie könne auch als »Oratorium« gebraucht werden, hat er dies deutlich genug bezeichnet. Dafür aber haben wir ein Werk, welches die beiden Eigenschaften schöner Tongestaltung und grosster, unmittelbarer Ausströmung der Empfindung in einer Vereinigung zeigt, wie es vielleicht in keinem zweiten der Fall ist. Der Componist hat die Worte des Textes ihrem ethischen Gehalte nach ganz in sich aufgenommen und mit der überraschendsten Wahrheit alles, was sie ihm waren und sagten, ausgesprochen. Ein Künstler wie Beethoven, so streng in seinen Forderungen an sich selbst, so klar über die Ziele seiner Kunst, konnte durch diese Vertiefung in sich nur noch ein Mittel mehr erlangen, die ergreifendste Wirkung auszuüben, und er war gegen die Gefahr geschützt, einer falschen Subjectivität zu weiten Spielraum zu gewähren, die man nicht da wird finden wollen, wo er von der bis dahin die Composition der Messe ausgebildeten Ueberlieferung abweicht, die eben für ihn nichts Bindendes hatte. »Von Herzen! möge es zu Herzen gehen« — diese dem Kyrie beigeschriebenen Worte müssen die Beurtheilung der ganzen Messe leiten. Und eine wie tief und voll dem Herzen entströmende Empfindung spricht sich in diesem Kyrie aus! welche Gewalt und welche rührende Bitte[illegible] der Bitte in dem ersten und letzten Theile, welches dringliche Flehen in dem Christe! und wie ist Alles in die höchste Schönheit des Klanges getaucht, so dass, während die Form überall gewahrt und erfüllt ist, wie dieselbe im Ganzen völlig vergessen — das Höchste, was wir von der Form des Kunstwerks verlangen können. Welche tiefe Anbetung, welche erhabene Verklärung, welche entzückende Anmuth durchzieht ferner das Sanctus mit dem Benedictus! und wenn

wir die überraschende Wahrheit und dabei die völlige Neuheit der Auffassung betrachten, so steigert sich unsere Bewunderung nur immer mehr, der fühlende, denkende, gestaltende Künstler erhebt sich zu immer grösserer Höhe. In Wahrheit, wir wüssten dem nicht zu widersprechen, welcher in diesem Sätzen das Erhabenste alles dessen sehen würde, was deutsche Tonkunst je hervorgebracht. Aber auch in den anderen Sätzen haben die gleichen Eigenschaften gleiche Erfolge hervorgebracht. Welcher andere Componist hat z. B. das Gratias agimus, das Miserere nobis, das Et homo factus est, das Dona nobis pacem gleich wahr und gleich tief aufgefasst? obgleich wir anfangs diese einfachen, unmittelbar eindringenden Wahrheiten nur [illegible] gehört zu haben meinen, erscheinen sie doch nach näherem Eingehen so natürlich, dem Sinne so entsprechend, dass wir uns dieselben kaum mehr anders denken zu können meinen. In den beiden längeren Sätzen Gloria und Credo erzeugt der reiche Inhalt einen vielfachen Wechsel der Stimmung, der bei dem intensiven Ausdrucke des Einzelnen nicht selten überrascht und dem ersten Verständniss Schwierigkeiten bereitet; der künstlerischen Beurtheilung wird die in der Sache liegenden Umstände sowie die einheitliche Strömung des Ganzen nicht übersehen. In der übermässig langen Ausführung der Schlusschöre vielleicht eine Andeutung jener Subjectivität wahrnehmen, die der »späte« Beethoven mitunter zeigt, dafür aber durch die Herrlichkeit des Einzelnen (wir erinnern an das Gratias im Gloria, an das wahrhaft überirdische Incarnatus est und das Crucifixus im Credo) völlig entschädigt werden. Die einzige Stelle des Werkes, die uns vom künstlerischen Standpunkte ernstere Bedenken erregt, ist das Recitativ im Agnus Dei. Wie überwältigend und tief empfunden diese Angstrufe auch das Gemüth bergehen, sie fallen unserer Ueberzeugung nach nicht nur aus dem Stile des Kirchlichen, welcher Maassstab aber hier nicht anzulegen ist, sondern aus der Grundfarbe des Agnus Dei selbst und heben die Einheit desselben zu unvermittelten Contraste auf. Was soll dem Marschthema den Charakter des Feindlichen geben? die Musik kann das überhaupt nicht, und indem Beethoven hier symbolische Musik macht, hat er subjectiven Versuchen Späterer ein bedenkliches Beispiel gegeben. Ähnlich dem widerstrebt nicht diese Töne, von dem wir auch nicht wissen, wo seine künstlerische Berechtigung zu finden ist, so wenig wir uns dem Eindrucke entziehen können, wenn es erklingt.

Doch wo gerathen wir hin? wir wollten von der Aufführung der Messe reden. Wir konnten es uns nicht dabei unserer Bewunderung für dieses Wunderwerk kurzen Ausdruck zu geben, und gestatten uns demselben sogar Bedenken anzufügen, die Manchem wie ein Unsinn[illegible] ausgelegt werden. Mag man! wir erheben uns nicht bei dem grossen Meister, der uns überhaupt musikalisch empfinden gelehrt hat, eingestehen, dass wir seinen Intentionen nicht in allen Wegen folgen können, und sprechen das um so mehr aus, als wir unsere Unbefangenheit nicht in Zweifel gezogen sehen möchten.

Die Missa solemnis bietet der Ausführung ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten durch den schnellen Wechsel der Tempi und Rhythmen, die Anforderungen der Auffassung, die technischen Schwierigkeiten der Gesangsfiguren. In letzterer Beziehung ist namentlich der Schlusschor des Credo ein fast unausführbares Stück für gewöhnliche Chöre. Dank der umsichtigen Vorbereitung durch Herrn F. Brunnung gingen sämmtliche Chöre fest und sicher, der Gesammtklang war ein mächtiger und ergreifender; an einzelnen Stellen übertäubte allerdings die Gewalt des Blechs den Klang der Stimmen, wie z. B. der Einsatz des Gloria durch den ziemlich nicht zu hören war. Die Wahl der Tempi konnte stellenweise Bedenken erregen, und es machte sich in denselben eine gewisse Unsicherheit bemerkbar, welche auf die Wirkung einzelner Stücke nicht

einen Einfluss bleiben konnte. Die Solisten trugen an ihrer Stelle ganz wesentlich zum Gelingen bei. Denselben ist in diesem Werke mehr als in irgend einem andern die Aufgabe der Selbstbeherrschung, der Unterordnung unter das Ganze gestellt, welches trotzdem an ihre Kunst und an ihre geistige Auffassung die höchsten Anforderungen stellt. Es bedarf keines Wortes, dass Frau Joachim dieser Forderung in der allervollendetsten Weise genügte, von dem ersten *Kyrie* an, welches sie mit der wärmsten Empfindung vortrug, durch alles Einzelne hindurch war ihr Vortrag beseelt und wahr, ihre Darstellung war recht eigentlich die Seele des Ganzen. Neben ihr leistete auch Herr Vogl in Auffassung und Vortrag einzelner Stellen Vorzügliches, und auch die Uebrigen halfen ein wahres und wahrhaftes Ensemble herzustellen. Mit vieler Empfindung trug Herr Hintraeger das *Agnus Dei* vor; auch die anmuthige Stimme von Fräulein Orgeni, wenngleich meist im Verhältnisse zu den übrigen zu schwach, berührte sehr angenehm, und die glockenreine Höhe kam vielen der anderen Stellen herrlich zu Gute, nur hatte man im Ganzen das Gefühl, dass sie die musikalischen Schwierigkeiten eines Werkes, welches sie früher vielleicht nicht [illegible] war, erst jetzt nach eifrigem Studium überwunden hatte, am Standpunkt, von welchem die freiere geistige Durchdringung erst ausgegeben hat.

Ueber das zweite Werk des Tages, die *Sinfonia eroica*, wird man von uns hier keine weitere Analyse erwarten, zu welcher überhaupt ein derartiger Bericht der Ort nicht ist. Die Wahl des Werkes, in welchem Beethoven zum ersten Male in der ganzen Herrlichkeit seiner *Schöpferkraft* auftritt, wo er die Gewalt des Gedankens und die Gluth der Empfindung zum [illegible] in einer bis dahin ungeahnten Weise walten und menschliches Ringen, menschlichen Schmerz und wieder Hoffnung und festes, unerschütterliches Vertrauen in unvergänglichen Zügen ausgeprägt haben — diese Wahl konnte nicht glücklicher sein. Mit Freuden konnte man gewahren, wie tief begründet die Verehrung für dieses Werk im Herzen der Zuhörer ist; wir haben selten ein so gespanntes, angestrengtes Aufhorchen der Einzelheiten, selten einen so spontan und ohne jede Nöthigung hervorbrechenden Beifall nach allen einzelnen Sätzen wahrgenommen. Derselbe war aber auch kaum jemals so wohl verdient wie diesmal; es war eine Aufführung, die man geradezu als musterhaft bezeichnen muss. Die herrliche Besetzung des Quartetts, die ausgezeichneten Kräfte an den Blasinstrumenten wirkten zusammen, um auch die verborgensten Intentionen des Componisten zu deutlicher Erscheinung zu bringen (die Hornstelle glückte vorzüglich bei doppelter Besetzung der Hörner), die Nüancirung vom leisesten *pianissimo* bis zur grössten Kraft war untadelhaft, aber was mehr ist, alle Betheiligten lebten und webten in dem Werke, jeder Einzelne trug dazu bei, um den geistigen Gehalt zu erfassen und darzustellen, und so hatte, unter Lachner's ausgezeichneter begeisternder Leitung, die ganze Darstellung einen Schwung, wie er eben Beethoven's allein würdig ist, wie man ihn aber häufig vergebens sucht.

Wir kommen zum zweiten Tage, welcher zuerst Beethoven's Ouvertüre zu Leonore und dann Händel's Oratorium Debora brachte. Die Beethoven'schen Ouvertüren bilden ein wesentliches Moment in seiner Production; sie sind als Symphonien im Kleinen zu betrachten, auch sie halten der Phantasie des Hörers Bilder von so ergreifender Macht, führen ihm so viel in den Regungen des Herzens begründete Kämpfe vor Augen, dass der Meister in der Beschränkung auf die kleinere Form nur um so grösser erscheint! Wer kann sich dem Anschauen des gewaltigen Seelenkampfes im Fidelio, welcher sich in der Leonoren-Ouvertüre vor dem geistigen Auge entrollt, entziehen! wer der überhaupt musikalisch empfinden kann, wird nicht aufs Tiefste erregt durch die erhabene Darstellung der zaghaften Ungewissheit im Anfange, der Gewalt, mit welcher das Resultat auf uns eindringt, das zu dem entscheidenden Entschlusse führt, der langsam sich hebenden Hoffnung, der steigenden Unruhe und Seelenangst, der mit heftigstem Entsetzen sich plötzlich erhebenden neuen Hoffnung und der nun sich unaufhaltsam steigernden Freude der Rettung. Man wird sagen, das seien subjective Empfindungen, die man an das Werk heranbringe. Wir streiten hier nicht; für den, welcher das Kunstwerk stets nach seinem technischen Bau so betrachten wünscht, glauben wir, liesse sich die Analyse in einer vollkommeneren Weise führen. Aber der Umstand, dass neben der strengen formellen Vollendung des Instrumentalwerks auf Alle eine so bestimmt geartete Anregung hervorgerufen wird, mag man sich bei Verschiedenheit einzelner noch so verschiedener Ausdrucke bedienen, so ist doch dies stutzig machen, welche der Instrumental-Kunst einen höheren Inhalt absprechen wollen. Die Aufführung war, wie man von dem Orchester nicht anders erwarten konnte, eine präcise und im höchsten Grade belebte, und gerade hier verdienen die Ausführenden das besondere Lob, nicht gewankt zu haben, wie die früher gewiss [illegible] Ungleichheit der Temponahme innerhalb des Stückes gerade hier hervortritt. Mit dem Trompetensolo macht man vielfach unnöthige Versuche hinsichtlich der Aufstellung, die weit [illegible] entfernt war, [illegible] nicht [illegible]. Beethoven wollte wohl, dass es aus der Ferne gehört werde, er wollte aber doch vor allen Dingen, dass es gehört werde.

Nun folgte Händel's Debora. Allbekannt ist die bewundernde Verehrung, mit welcher Beethoven die Muse Händel's betrachtete; schon darum war die Wahl eines Händel'schen Werkes bei der Beethoven-Feier eine sehr glückliche, auch wenn nicht gerade Händel durch die Gewalt seiner Chöre der für die grössten Musikfeste fast mit Nothwendigkeit gegebene Componist wäre. Das Oratorium Debora war dem Vorberichte zufolge gewählt worden in Erinnerung an das Musikfest des Jahres 1864, wo dasselbe ebenfalls und zwar zum ersten male in Deutsch zur Aufführung gebracht worden war. Wie uns Chrysander belehrt, war Debora das zweite in der Reihe der biblischen Oratorien Händel's und folgte der 1720 geschriebenen, 1732 wiederaufgenommenen Esther im Jahre 1733. Der Text, nach dem Buche der Richter (4. 5.) von Humphreys gedichtet, bietet, auch von der Wahl gerade dieser Erzählung abgesehen, manche Mängel, welche namentlich in der ungenügenden Durchbildung der Charaktere beruhen. Händel hat nun freilich die Schwächen des Textes vergessen. Wenn hervorgehoben wird, dass Debora in Hinsicht auf die dramatische Behandlung sich bereits hoch über das frühere Werk erhebt, und den grösseren Oratorien der letzten Zeit schon ganz ebenbürtig zur Seite steht, so ist hier in erster Linie an die grossartigen Chöre zu denken, welche in ihrer Ausführung für vier, fünf bis acht Stimmen die ganze Gewalt Händel'scher Chöre zeigen, sei es, dass sie die Kraft Gottes anrufen oder dem Tempel [illegible], oder [illegible] Baals Beistand erflehen, oder den Dank für den errungenen Sieg darbringen. Was aber hervorzuheben, so zeigt sich schon hier die nachdrückliche Kraft in der Charakterisirung einander gegenüberstehender Charaktere. In treffenden Zügen ist das [illegible] und heftige Wesen der Baalspriester den Israeliten gegenüber gezeichnet. Aber auch im Einzelgesange bietet dieses Oratorium eine Reihe eigenthümlicher Schönheiten, die tiefdurchdachte ernste Haltung des Recitativs, namentlich wo es der Träger von Debora's Sehersprüchen ist, die treffende Charakteristik und der hohe melodische Reiz der einzelnen Arien und Ensembles, alle diese und sonstige Vorzüge, deren Ausführung einer berufeneren Feder gebührt, stellen das Werk ohne Frage

m die erste Linie unter den Händel'schen Oratorien. Welche Anmuth und welche Frische des Ausdrucks zeigt nicht das Duett zwischen Barak und Debora (Nr 4), welche hinreissende Kampfesfreudigkeit die Arie Barak's, in welcher schön und männlichen Weise stellt sich Abinoam dar — und so würde man noch vieles Einzelne hervorheben können, wenn hier Raum dazu wäre.

(Schluss folgt.)

Henriette Hendel-Schütz.

Ueber diese merkwürdige Künstlerin, deren Name, Leistungen und Lebensschicksale einst Allen bekannt waren, die aber nun gänzlich vergessen ist, sind von einem ungenannten jüngeren Freunde »Erinnerungen« erschienen, denen eigene von ihr hinterlassene Aufzeichnungen zu Grunde liegen. (Darmstadt, Zernin 1872.) Diese Aufzeichnungen diktirte die genannte Frau in ihrem Alter einer Schülerin, in der Absicht, um die Lügen des Conversationslexicons zu berichtigen. Ihr Leben war allerdings interessant und inhaltsreich genug für Mährchen.

Henriette Schüler wurde am 13. Februar 1770 zu Döbeln in Sachsen geboren. Ihr Vater war ein nicht talentloser Schauspieler und sie wurde für denselben Stand gebildet. Als Henriette zwei Jahre alt war, betrat sie zum ersten Mal die Bühne, über welches Debüt die Künstlerin selber folgenden ergötzlichen Zug berichtet hat: »Es war in einer Oper: die Jubelhochzeit. Die Souffleuse (ein blasses Clärchen) kam oft zu meinen Eltern; mein Vater sang ihr dann allemal ein Liedchen mit dem Refrain:

> Nun mein liebes Clärchen,
> Wie das meine Härchen,
> Wann werden wir denn ein Pärchen?

Mein Vater trug mich auf die Bühne und stellte mich vor den Jubelgreis hin. Ich aber kaum die Souffleuse ersehend, nahm mein Schürzchen in die Hand, tänzelte vor ihr her und sang: Nun mein liebes Clärchen etc. zum grossen Hallo's der Zuschauer und zu noch grösserer Bestürzung meines Vaters.« (S. 8.)

An ihrem vierten Geburtstage erhielt Henriette ihre erste Musikstunde von Georg Benda, dem bekannten Kapellmeister des Herzogs von Gotha, dem Componisten der früher viel gegebenen Oper »Medea«, des Melodrams »Ariadne auf Naxos«, des Monodrams »Pygmalion« und vieler anderen Bühnenwerke. Auch der Tanzunterricht begann an demselben Tage, und von jetzt an wurde sie regelmässig in dem Ballet verwendet, ausserdem übernahm sie Kinderrollen und verrieth frühzeitig ihr ungewöhnliches Talent. Ihre erste Kinderrolle war der eine Knabe in Gotter's »Medea«, — demselben Drama, in welchem sie später die Titelrolle sehr oft gab und sowohl den Triumph der rhetorischen wie mimischen Kunst feierte. Unter Leitung des altbekannten Berliner Professors Engel studirte sie Sprachen, selbst die alten, ferner Declamation, Versbau, Musik, Geschichte und mit Vorliebe Mythologie. Dieser Unterricht dauerte mehrere Jahre und wurde von beiden Seiten mit grossem Eifer betrieben. Engel's Hauptwerk und die »Ideen zu einer Mimik«. In dieser Schülerin erzog er sich den glänzenden Beleg zu seinen Theorien. Zu einer Jungfrau von seltener Schönheit herangeblüht, beschäftigte sie sich besonders mit dem Schauspiel, aber auch die Oper blieb ihrer Thätigkeit nicht fremd: Zerline in Don Juan und ähnliche Partien waren ihre Hauptrollen.

Mit 16 Jahren wurde sie die Frau des Tenoristen Eunicke, aber in hitzigem Unverstand geschlossen, hielt die Ehe nicht lange vor. 1802 verheirathete sie sich mit dem Arzt Dr Meyer, was von noch kürzerer Dauer war. 1805 nahm sie in Stettin den Mediciner Dr. Hendel*), der aber schon nach sieben Monaten ein Opfer seines ärztlichen Berufs wurde. In Halle lernte sie den Professor F. J. Schütz kennen und nahm ihn. Jetzt zog die nun berühmte Frau mit Vorstellungsreisen mit ihrem Gatten durch Europa. 1830 endlich trennte sie sich von Schütz, dem in diesen »Erinnerungen« nicht weggekommt und allerdings kein Tugendmuster war.

Gross, wohl unübertrefflich war sie in den plastischen Attituden. Diese hatte Lady Hamilton (bekannt aus Goethe's Ital. Reise und später als Nelson's Geliebte) eingeführt; die Hendel-Schütz lernte die Abbildungen davon 1795 in Frankfurt durch einen Maler kennen und bei ihrer guten Vorbereitung durch Engel und Kenntniss der Alten leistete sie in der Reproduction der Antike das Ausserordentlichste. Es existirt ein grosses Werk hierüber: »Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel. 26 Blätter nach der Natur gezeichnet von Joh. N. Peroux, in Kupfer gestochen von Heinr. Ritter, nebst einer historischen Erläuterung von Geh. Legationsrath Vogt. Frankfurt a/M 1809. Fol. (Preis 3 Louisd'or.)« Sie war so anerkannt in diesen Sachen, dass sie als 1842 durch König Friedrich Wilhelm IV die »Antigone« (mit Mendelssohn's Musik) auf die Bühne gebracht wurde und sich über die Art der Aufführung solcher Dramen als Sachverständige aussprach, ein Gutachten und Vorschläge darüber abfasste. »Welche dramatische Künstlerin der Gegenwart wäre wohl zur Abgabe eines solchen Gutachtens befähigt?« fragt der Herausgeber mit Recht. Aber selbst der männliche Theil unserer Theaterhelden würde hier schlecht bestehen.

Die Hendel-Schütz ist für musikalische Kreise dadurch noch eine interessante Persönlichkeit, dass sie wahrscheinlich zuerst eine musikalische Begleitung zu ihren lebenden Bildern anwandte. Es war Kaufmann in Dresden, der Erfinder des sogenannten akustischen Cabinets, welcher ihre Stellungen zuerst mit seinem Harmonicum begleitete. Seit der Zeit haben wir lebende oder durchsichtig gemachte Bilder mit mehrstimmigem a capella-Gesang, wie u. A. vom Berliner Domchor und dem Cölner Männergesangverein zu den Bildern der Düsseldorfer Maler. Aber so sehr dies noch bewundert und gepriesen wird, selbst von Musikkennern, die als Autorität gelten (wie dann der verstorbene Prof. L. Bischoff dergleichen sehr zu rühmen pflegte), so können wir doch keineswegs, wie der Herausgeber, etwas zugestehen müssen, »dass eine edlere und eindrucksvollere Verbindung zweier Künste kaum denkbar ist« (S. 40.) Es ist vielmehr nichts — diese musikalische Bilderwerk — als das sich Breittreten der Lokunst mit künstlerischen Mitteln.

Diese merkwürdige Frau starb im Jahre 1849, was wir aber nicht aus dem anonymen Erinnerungsbüchlein, sondern lediglich aus dem bösen Conversationslexikon ersehen können. Der Herausgeber sagt nur: »er habe sie 1848 zuletzt gesehen und bald hernach sei sie gestorben!« Das ist allerdings eine bequeme Art, Erinnerungen zu publiciren.

*) Der, wie wir hier beifügen, aus Halle stammte und zu einer Seitenlinie von Händel's Familie gehörte. Diese Linie schrieb ihren Namen Handel.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Prānum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 6. Juli 1870. Nr. 27. V. Jahrgang.

Ueber harmonische Ausfüllung älterer Clavier-Musik, hauptsächlich bei Ph. Em. Bach.

Von Dr. E. F. Baumgart.

(Schluss.)

Auch Sorge (Vorgemach zum Compos. I, S. 5) spricht von den Requisiten eines Generalbass-Schülers: »Ich werde da — annehmen, dass er verschiedene Hand-Sachen, die vor's Clavier von guten Meistern gesetzet sind, worunter meine in Kupferstich herausgegebene Clavier-Sachen als Sonatinen, Praeludia, Toccaten, Fugen, Suiten etc. hoffentlich nicht die schlechtesten seyn werden, so gut als immer in die Faust bringet, es geschehe nun ehe er den General-Bass anfänget zu erlernen, oder indem er schon damit beschäfftiget ist.« Er ermahnt dann den Schüler, auf Uebung von Handsachen eben so viel Zeit zu verwenden, wie auf den Generalbass und unterstützt seinen Rath durch das, was der gelehrte und berühmte Capellmeister Herr Mattheson in seiner kleinen Generalbass-Schule p. 48 u. 49 hiervon schreibet: Dort heisst es: »Ich gehabt haben was [illegible] alle die an Wercke, welche das singende Wesen nur beyher führen oder wohl gar nachholen wollen.« (Der [illegible] ist deutlich.) »Der Generalbass selbst muss beyher gelehret, und sinfonie recht angefangen werden, wenn man schon eine Melodien und deren Zusammenhang begriffen hat, auch selbige mit einer [illegible] Art herauszubringen weiss.« Von dem wechselnden Nutzen, den Mattheson hiervon verheisst, genüget es nur den sechsten zu erwähnen: »Zum sechsten werden die meisten und gewöhnlichsten Griffe, nebst allen Tonen und deren Haupt-Accorden, bereits unvermerkt vorgebauet seyn.« — An einer späteren Stelle (III, 454) sagt Sorge: »Dass man in der linken Hand nebst dem Basse — eine Mittelstimme führen lerne — (wo von allen Theoretikern unter der gewöhnlichen Bezeichnung des gebrochenen Accompagnements hervorgehobenen Unterstützungston) — will ich diejenigen Hand-Sachen angepriesen haben, in welchen die linke Hand 2 Stimmen führen muss, wie uns bisweilen der berühmte J. S. Bach, wie auch dessen Herr Sohn C. Ph. E. B., Froberger, Händel, Kuhnau, Mattheson, Walther in Weymar als gute Muster hinterlassen haben. Noch einmal (S. 456) räth er zum Studium solcher Claviersachen darunter auch die des jüngeren Bach's zu Fertigkeit (Sorge schrieb dies 1747). Der Schüler »siehe einen General-Bass heraus und übe mit Fleiss so, wie die linke Hand bey diesem oder jenem Gange sich verhalte. Er schlösset dann: »Das ist fürwahr! der richtigste und beste Weg ein guter Componist extemporaneus und fertiger General-Bassist zu werden.«

Unbedingt also Handsachen um des Generalbasses willen, nicht umgekehrt. Der Generalbass wird aus den Handsachen herausgezogen; man lernt aus ihnen »die meisten und gewöhnlichsten Griffe nebst allen Tonen und Haupt-Accorden«; man soll aber Handsachen als Generalbass oder doch jene neben diesem spielen. Muss da nicht der für ausreichend geltende Harmonie in den Handsachen vollständig befriedigt gewesen sein? —

Und Em. Bach selbst hat nicht anders gedacht und gelehrt. Wenige Citate aus seinen Schriften werden seine Stellung zur Sache hinreichend klar machen. Im zweiten Theil der Clavier-Schule, der nur die Lehre vom Accompagnement behandelt, steht S. 3: »Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache, so ist nöthig, dass man vorher — (Bach selbst unterstreicht das Wort mit unzweideutiger Beziehung auf Heinichen) — eine gewisse Zeit gute Handsachen spielt. Gute Handsachen nenne ich die, worinnen eine gute Melodie und reine Harmonie steckt, und wobey jede Hand hinlänglich geübt wird.« Ebenso nehme man die Vorrede zum ersten Theil, in welcher Bach die grossen Anforderungen an einen guten Clavierspieler, von der höheren Fertigkeit bis zum richtigen Accompagnement aus einer unbefriedigten Bezeichnung ableitet und später (S. 4) sagt: »Wenn ich hiermit der Welt eine Anleitung zum Clavierspielen übergebe, so ist meine Absicht im geringsten nicht, die vorher angeführten Anforderungen an dieselbe nach einander durchzugehen, und zu zeigen, wie man alles dieses besonders am Gange lernen soll. Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden. Man findet diesen zum Theil in vielen guten Büchern hier weitläufig ausgeführet. Ich bin hier Willens, die wahre Art an solchen Handsachen mit Beyfall vorzutragen, kurz zu spielen —« Damit aber hat er wohl kaum gesagt, dass zu Handsachen Kenntniss des Generalbasses nicht erforderlich war. Bach selbst will als mit Beifall vorzutragen Klavierspielen lehren, ehe er noch daran denkt, ein Lehrbuch des Generalbasses zu schreiben. Wenn er nun auch gelegentlich die Harmoniekenntniss als vortheilhaft zu für gewisse Dinge als unentbehrlich betont, so ist nicht zu vergessen, dass sein Buch nicht bloss für den Unterricht

V

des Dilettanten, sondern auch für die vollständige Ausbildung des Cembalisten von Profession sorgen will. So heisst allerdings im II. Theil, § 13 von den Manieren: »dass derjenige, welcher nichts gründliches von der Harmonie versteht, allezeit bey Anbringung der Manieren im Finstern tappet, und den guten Abfall niemals seiner Einsicht, sondern dem blossen Glücke zuzuschreiben hat«. Aber Bach setzt sogleich hinzu: »Ich werde an dem Ende alleine, wo es nöthig ist, den Bass den Exempeln beyfügen« — d. h. es wird auch für das rechte Verständniss bei denen gesorgt, die nichts Gründliches von der Harmonie verstehen. Wir wissen ja schon, dass es den Dilettanten freistehe, davon so viel zu lernen, als sie wollten und befähigt waren; und wer wird denn voraussetzen, jeder Clavierspieler, der nach Bachs Anleitung unterrichtet wurde, sei verpflichtet gewesen, beide Theile von Anfang bis zu Ende theoretisch und praktisch durchzustudiren? Wie viele Dilettanten arbeiten denn heut zu Tage eine grosse Clavierschule bis zu den letzten und höchsten Aufgaben durch? Und in diesen steht nicht einmal etwas Besonderes von harmonischer Theorie, sondern nur Technik! Mache man also nur Bach's weitgeöffnete Dilettanten nicht zu lauter gelehrten Cembalisten und virtuos durchgebildeten Generalbassisten! Selbst die Accompagnisten *ex professo* waren nicht lauter Bache, wie Sebastian und Emanuel. Man hechte auch damals mit Wasser, und die Mittelmässigen sind allezeit in der Mehrzahl gewesen.

Ich füge noch eine Stelle bei, die das Gesagte noch erhärten möge. In der Vorrede zu seiner Composition der Gellert'schen geistlichen Lieder schreibt Em. Bach: »Ich habe meinen Melodien die nöthige Harmonie und Manieren beygefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkühr eines steifen General-Bass-Spielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen.« Vergleicht man den harmonischen Satz dieser Lieder, der also nach Bach's Erklärung das »Nöthige« enthält, so wird man ihn von dem in seinen besseren Claviersachen in nichts Wesentlichem verschieden finden. Dieselbe Vollgriffigkeit, Mehr- und Mindenstimmigkeit eben so abwechselnd wie dort, auch die jetzt so schwer verdauliche Zweistimmigkeit! Zugleich wird man auch den Unterschied zwischen steifem Generalbass und gutem Begleitung nicht selten augenfällig erkennen, und es ist wohl nicht anzunehmen, dass Bach für seine Clavierwerke keine gute Begleitung verlangt, sondern sie stellvertretlich den steifen Generalbass-Spielern überlassen hat. Bitter hat (I. 147) die ganze Vorrede abdrucken lassen, ohne die citirte Stelle zu beachten. Mir erscheint sie als eins der gewichtigsten Zeugnisse aus dem Munde des Autors, und ich darf immer auf so ein eigenen Aussprüche und auf so dem glaubwürdige Gewährsmannes gestützte Ueberzeugung wohl so lange festhalten, bis mir bessere Gegenzeugen entgegestellt werden.

Das Oratorium auf der Bühne.

I.

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Fortsetzung.)

Blicken wir nun zum Schluss zurück auf die ersten Anfänge der Händel'schen Oratorien und ihre ersten öffentlichen Aufführungen. Es ergiebt sich daraus die bemerkenswerthe Thatsache, dass Händel selbst einmal nahe daran war, sein frühestes biblisches Oratorium mit Action auf die Bühne zu bringen.

Das Oratorium *Esther* wurde im Jahr 1720 für den Herzog von Chandos geschrieben und in dessen Wohnung aufgeführt, natürlich als Concert ohne irgendwelche theatralische Beigabe. Von Pope und Arbuthnot besonders nach Racine's schon Textbuch (Racine's Athalie u. a.) gedichtet, offenbart es auch noch mehrfach seine Abhängigkeit von diesen, und ebenso ist ganz und gar bühnendramatisch, z. B. gleich der recitativische Anfang. Eine Aufführung mit Action war dabei leicht bewerkstelligt.

Bernard Gates, der Singmeister der königlichen Kapellknaben, liess dieselbe von Händel's Werken singen, auch mit Eifer, und setzte es sich endlich in den Kopf, das ganze Stück mit Action aufzuführen. Ein Brandfreund der die Kinder dazu hergab, war vielleicht auch der Urheber dieses Gedankens. Für die Kapelle passte das Werk musikalisch allerdings nur zu wohl, weil es von Händel für ähnliche Organe (Männer und Knaben mit Ausschluss der Frauenstimmen) geschrieben und durch solche seiner Zeit bei dem Herzog von Chandos aufgeführt war.

Die Aufführung bei Gates fand am 23. Februar 1732 statt. Burney erzählt nach Mittheilungen von Dr. Randal, dem Professor der Musik zu Cambridge, und Thom. Barrow, die beide an der ersten Vorstellung theilnahmen, folgendes: »Esther wurde aufgeführt mit Action von den Knaben der kgl. Kapelle in dem Hause ihres Meisters, des Herrn Bernhard Gates, in der Jamesstrasse, Mittwoch am 23. Februar 1731 *). Der Chor, bestehend aus den Kirchensängern und den Mitgliedern der kgl. Kapelle, war nach der Weise der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt, und der instrumentale Theil wurde hauptsächlich von den Musikfreunden besorgt, welche Mitglieder der [Venezianischen] philharmonischen Gesellschaft [und der Akademie für alte Musik] waren. Darauf wurde es von demselben Personal in dem Gasthause zu Krone und Anker wiederholt. Bei dieser Vorstellung waren die Rollen auf folgende Art vertheilt:

Esther — Herr John (jetzt Dr.) Randal
Ahasverus und erster Israelit — James Butler
Haman — John Moore
Mardochai und junger Israelit — John Brown
Israelitischer Priester — John Beard
Harbonah — Price Clevely
Persischer Krieger und zweiter Israelit — James Allen
Israeliten und Hofleute — Samuel (jetzt Dr.) Howard; Thomas Barrow; Robert Denham

Bald hernach wurde das Oratorium von eben den Kindern und der übrigen Gesellschaft in dem Gasthause zu Krone und Anker zweimal aufgeführt, auf Verlangen von Herrn Huggins, einem Mitgliede dieser Gesellschaft (bekannt als Uebersetzer des 1757 gedruckten Ariosto), welcher die Kinder dazu hergab. Händel selbst war bei einer dieser Vorstellungen gegenwärtig, und da es seiner Schülerin, der Prinzessin Anna, davon gesagt hatte, wünschte ihre Königl. Hoheit es im Opernhause auf dem Haymarket von eben den jungen Schauspielern vorgestellt zu sehen. Dr. Gibson aber, der damalige Bischof von London, wollte keine Erlaubniss dazu geben, es auf die Bühne zu bringen, selbst nicht mit dem Buche in den Händen der Darsteller. Händel brachte es aber doch im folgenden Jahre auf diese

*) Es war nicht 1731, sondern 1732, wie man in Händel Bd. II S. 270—272 näher auseinandergesetzt findet.

Operbühne, mit Zusätzen zu dem Texte von Humphreys, eben ohne Theaterspiel und ganz auf die Art, wie man seitdem allemal die Oratorien aufgeführt hat. Das von den Sängern vorgestellte Drama bestand nur aus zwei Arien und Bog en mit dem Recitativ *'Tis greater far* etc., ganz so wie es ursprünglich für den Herzog von Chandos geschrieben wäre. Soweit Burney.

Nicht erst im folgenden, sondern noch in demselben Jahre bewerkstelligte Händel selbst eine Aufführung der Esther. Der Anlass dazu war aber nicht eigentlich die Weigerung des Bischofs von London, sondern eine drohende Concurrenz von einer anderen Gesellschaft, welche das durch die Aufführungen der Kapellknaben erregte Interesse benutzen wollte, um ein Geschäft zu machen und daher Esther zum 20. April 1732 in einem Concertsaale aufzuführen ankündigte: »Esther, ein Oratorium oder heiliges Drama — niemals vorher öffentlich aufgeführt.« Diesem Händel's Abwehr hervor, und am Tage vor jener Aufführung, am 19. April, erschien die Anzeige, dass am 2. Mai im Haymarket-Theater werde gegeben werden »Die heilige Geschichte der Esther, ein englisches Oratorium. N. B. Es wird keine Action auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung anschaulich machen. Die Sänger und Musiker werden aufgestellt sein wie [im Jahre 1707] bei der Krönungsfeier. Colman, ein Freund Händel's, der über die damaligen Opernaufführungen des Londoner Theaters Buch führte, schreibt: »Esther, Oratorium oder heiliges Drama im Englisch, alle Opernsänger in einer Art von Gallerie aufgestellt, keine Action, wurde sechsmal gegeben, und war sehr voll.«

Aus obigen Mittheilungen geht nun hervor, dass Händel dem Wunsche der Prinzessin willfahren und Esther auf die Bühne bringen wollte, aber nur im Rahmen jener häuslichen Gesellschaft, welche es durch ihre Privataufführung vorbereitet hatte. Von weiter gehenden Absichten ist nichts bekannt. Es liegt indess wohl nahe, dass er vorübergehend in Erwägung zog, ob man derartige Werke überhaupt mit den vollen Mitteln des modernen Theaters würde darstellen lassen; wir sind aber zugleich überzeugt, dass Händel hierüber schon mit sich ins Reine gekommen war, bevor der [illegible] Bischof Gibson alle weiteren Experimente verhinderte und dadurch lediglich veranlasste, dass nun für Oratorienaufführungen derjenige Grund gewonnen wurde, welcher ihnen noch jetzt gehört und in seiner Freiheit und Sicherheit auch für immer verbleiben wird. Um nichts unklar zu lassen, bemerken wir, dass es nicht etwa die Aussicht war, die Kirchensänger würden dadurch mit der Bühne in Berührung kommen, was den Bischof von London zu seinem Verbote veranlasste, denn solches war unter Erlaubniss und Billigung des Bischofs längst geschehen; die Kirchensänger, selbst die Kapellknaben wurden damals allgemein bei den Hofopern-Aufführungen beschäftigt, und was Händel in seinen Opern- wie Oratorien-Partituren als *the Boy* — der Knabe — bezeichnet, war niemand anders, als der jedesmalige beste Kapellknabe der Chöre der Westminsterabtei; damals z. B. waren es Randal und John Beard, sehr langjährige spätere Tenorist. Nein, es war lediglich das, worüber dann Bischofs das *Forum* eben entstand, die biblische Geschichte an sich, diese konnte er dem Componisten, dem Musiker nicht entziehen (sie [illegible]), aber wenigstens den Theatermenschen als solche, die Schauspieler, sollten sie nicht in ihre Bühnen bekommen.

Jedem steht frei, hieraus zu schliessen und, wenn er es vermag, zu beweisen, dass das Oratorium in Folge solcher Hemmniss nicht zu der rechten Gestalt ausgewachsen sei. Wir aber entnehmen vielmehr daraus, dass der geistliche Einspruch nicht das Oratorium, sondern das Theater, nämlich die Oper traf und dass es erst diese Zeit, seit der Gestaltung der Händel'schen Oratorien als einer Werken nicht höheren Ranges entstehen ruhenden Darstellung entscheiden war, ob die mit Action verbundene Seite des musikalischen Drama so frei und erfolgreich auch an die höchsten Aufgaben dieser Farben herantreten könne wie seiner Zeit das griechische Drama. Durch die angedeutete Entwicklung ist dieses nun entschieden verneint, und der letzte Grund davon ist, wenn man es recht betrachtet, ein ganz trivialer, nämlich die Unzulänglichkeit der Mittel, über welche die Oper verfügt. Das Oratorium dahin mit Action auf die Bühne bringen, also, wieweit und wie unvollkommen auch immer, zu einer Oper machen wollen, heisst es erniedrigen, und deshalb dürfte eine etwas lebhafte Abwehr solcher Projecte wohl gerechtfertigt sein. Das Oratorium gelangte durch einen zuerst unbestimmten und dann engen Weg zu seiner freien Höhe. Aber soll es nun in fertiger Gestalt von dieser auf die Bühne kommen, so müsste es jenen Weg wieder zurück gehen und würde dabei sein Bestes einbüssen. In Wahrheit müsste man es in einzelne Theile zerschlagen, um es zur Transport tauglich zu machen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Verzeichniss sämmtlicher im Jahre 1868 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern **erschienenen Musikalien**, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In systematischer Ordnung. Herausgegeben von **Adolph Hofmeister**. 17. Jahrgang oder dritter Reihe zwölfter Jahrgang. Leipzig, Friedrich Hofmeister. 189 S. in gr. 8. Pr. 28 Sgr.

Wir bringen hier den jüngsten jener Verzeichnisse zur Anzeige, welche allen Musikalienhändlern wohlbekannt sind und bei dem täglichen Geschäfte ihre Noth- und Hülfsbücher bilden. Die Veranlassung zu solcher Anzeige könnte schon eine persönliche sein, denn der siebzehnte Jahrgang ist zugleich Adolph Hofmeister's letzter Jahrgang geworden, weil ihn vor wenigen Wochen am 26. Mai d. J. der Tod ereilte. Adolph Hofmeister war Mitbesitzer der Musikhandlung Friedrich Hofmeister und galt unter seinen Collegen als eine grosse Autorität in der musikalischen Literatur, das will sagen in der Handelsliteratur der Gegenwart, oder noch deutlicher, in dem Leipziger Musikmarkt. Als kleinere periodische Bibliographie kam er bekanntlich die »Monatsberichte« erscheinen, als grössere das Handbuch der musikal. Literatur; vorliegendes Jahresverzeichniss steht zwischen beiden, in der Mitte. Alle diese Werke sind von derselben Schläge, es sind Handbücher für den Musikalienhändler, aber für eine wissenschaftliche Bibliographie nicht genügend Notizen.

Was unter den angrenzenden Ländern verstanden werden soll, deren Musikal. Productionen hier ebenfalls alljährlich zu verzeichnen versprochen wird, dürfte schwer zu sagen sein. Zu den angrenzenden Ländern zählen doch auch, soviel wir wissen, Frankreich und Italien, desgleichen Russland, Dänemark u. s. w., überhaupt das ganze Europa mit Ausnahme des äussersten Südosten und Südwesten. Aber von keinem dieser Länder findet sich eine Zahl hierin hier verzeichnet, nicht einmal der Pariser Markt ist aufgenommen. Wo Compositionen französischer Autoren aufgeführt werden, steht weder der Originalverleger noch der französische Preis dabei, sondern ledig-

lich der deutsche Preis und der deutsche Vertreiber. Ein Beispiel:

Gounod, Ch. Compositions. Paris (Berlin, Gärtner).
Marche romaine. 5 Ngr.
20 Mélodies. 1er Recueil. 6. à Thlr. 10 Ngr. u.
2me Saison. (Ex. arr. [wie arrangirt?] 2 Thlr.
Les Troyennes. Reverie du Ballet du Faust. 1 Thlr. Ngr.
Mireille. Opéra, arr. [wie?] gr. à 3 Thlr. n.
Entr'Acte et Danse des Bacchantes de l'Opéra Philémon et Baucis. 17½ Ngr.
Roméo et Julietta. Fragments symphoniques. Nr. 1 Juliette au Balcon. Nr. 2 Le sommeil de Juliette à 7½ Ngr.
La Fil. Transcription de dr. 12½ Ngr.

Da haben wir also das Inhaltsverzeichniss von dem, was einer der fruchtbarsten und beliebtesten Pariser Componisten im verflossenen Jahre auf den Markt gebracht hat. Die Unvollständigkeit und armselige bibliographische Fassung leuchtet auf den ersten Blick ein. Der Verfasser ... also unser ... zwischen Ländern ... diejenigen Musikalien, welche auf den deutschen Markt kommen und hält sich an diese ihre Gestalt, — warum? weil der Musikalienhändler seinen Bedarf doch nur von dem deutschen Commissionair und nicht von dem Pariser Originalverleger verschreibt.

Das Verzeichniss steht ein systematischer Ordnung ... und dies ist der Grundfehler aller derartigen Bibliographien. Nur eine einzige Art giebt es, Bücher und Musikalien einfach und richtig zu ordnen, und das ist die alphabetische. Doch sehen wir uns Hofmeister's Systematik etwas näher an! Er macht drei Rubriken: Instrumentalmusik — Vocalmusik und — Anhang (!)

Die Instrumentalmusik steht nicht ... voran, sondern nimmt zwei Drittel des ganzen Verzeichnisses ein. Ihre Rubricirung ist bis ins Kleinste durchgeführt und lauten die Fächer wie folgt: »Sinfonien u. s. w. für Orchester [Serenaden u. dgl. hat man hier also unter und so weiter zu suchen!] — Ouvertüren und Zwischenacte für Orchester [will man aber Ouvertüren für Pianoforte zu vier Händen haben, so wolle man sich gefälligst zwanzig ... Rubriken weiter bemühen, denn diese stehen wirklich erst in der 24. Rubrik! wer indessen nur über zwei Hände zu verfügen hat und dann mit Ouvertüren beschäftigen will, der kann unter Rubrik 31 das Nöthige finden.] — Tänze für Orchester — Harmonie für Blasinstrumente — Concerte, Septetten, Sextetten und Quintetten für Violine — Quartetten für Violine — Trios für Violine — Duos für Violine — Solos für Violine — Lehrbücher für Violine — Musik für Bratsche, so geht es nun weiter durch alle Instrumente und Spielweisen hindurch, selbst die Zither hat drei Rubriken!

Die Vocalmusik steht dagegen gar armselig aus, sie, welche an innerer Fülle und weiterzählender Gestaltung ... jeher die reichste war. Wir haben da nur elf Rubriken, während bei der Instrumentalmusik allein neunzehn Rubriken für Pianoforte aufgestellt wurden! Diese elf lauten: »Kirchenmusik aller Art in Partitur und Stimmen — Choralbücher — Oratorien u. s. w. im Clavierauszuge — Opern und Gesangstücke mit Orchester — Gesänge mit Begleitung des Pianofortes und eines anderen Instrumentes — Mehrstimmige Gesänge — Opernmusik im Clavierauszuge — Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte — Gesänge mit Zither — Gesänge mit Guitarre — Lehrbücher und Uebungen für Gesang«. Das ist eine ganze Bescheerung! Wie man sieht, liegt hier alles willkürlich und wüst durcheinander, nicht einmal die Hauptsachen sind zusammengehalten, denn die vierte Rubrik bringt »Opern und Gesangstücke mit Orchester« aber erst drei Rubriken weiter findet man »Opern im Clavierauszuge«. In dieser mehr als eigenthümlichen Aufstellung tritt die dem deutschen Musikwesen unseres Jahrhunderts anklebende Unterschätzung des Gesanges auch einmal grell zu Tage.

Vielleicht noch erbaulicher ist das, was der verstorbene Hofmeister »Anhang« nennt. Hierunter befinden: »Theoretische Werke und Schriften von musikalischem Interesse — Musikalische Zeitschriften — Textbücher — Bildnisse und andere Abbildungen — Photographien in Visitenkartenformat«. Das Ganze füllt vier Seiten, und mit einem wie winzigen Material die einzelnen Rubriken gefüllt sind, kann man sich hiernach schon denken. Aber doch wird man es sich kaum denken können, dass die Rubrik »Textbücher« da steht, um mit einem einzigen Operntexte zu 3 Sgr. ausgestattet zu werden! Blicken wir 100 Jahre zurück, so producirten die Operntheater einzelner Städte an Text und Musik jährlich ein halbes Dutzend Werke, und noch jetzt noch liest man, dass das Jahr ein einzig Dutzend neuer zum ersten Male aufgeführter Opern gebracht habe. Wo sind ihre Texte? sie wurden doch sämmtlich gedruckt. Zu welchen Schlüssen müsste man kommen, wenn man in späterer Zeit nach diesem Verzeichnisse unsere gegenwärtige Opernproduction abschätzen wollte. Fast scherzhaft ist es, dass auch in der letzten Rubrik, welche Photographien in Visitenkartenformat aufzählt, nichts steht als ein solches Kärtchen von Rubinstein, und das bei einer Massenproduction in diesem Fache, die geradezu an Schwindel grenzt.

Hoffentlich erscheint es kaum, der an unserem Musikwesen ernsteren Antheil nimmt, überflüssig, wenn wir auch das hier besprochene Product desselben einer Beleuchtung unterziehen. Aber die Sache greift viel weiter und hat eine viel grössere Bedeutung, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Uebelstände, welche hier zur Sprache gebracht werden, sind nicht die eines einzelnen Buches und eines einzelnen Mannes, die ein anderer einzelner Mann durch ein anderes einzelnes Buch heben könnte, sondern was hier vorliegt, ist im Ganzen wie im Einzelnen ... welches sich schon durch mehrere Geschlechter gezogen hat.

Im Jahre 1817 erschien in Leipzig ein 8?? Seiten starker Octavband unter dem Titel: »Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemein systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise«. Es erschien in Commission bey Anton Meysel und der »Herausgeber« blieb ungenannt; es war C. F. Whistling, der später selbst eine Musikhandlung etablirte. Zunächst war sein Verzeichniss für den Privatgebrauch bestimmt, aber der Wunsch, »zur Beförderung und Verbreitung der Tonkunst beizutragen«, veranlasste die Herausgabe, wie das Vorwort verfährt. Er hatte sein Absehen gerichtet auf diejenigen musikalischen Artikel, »die jetzt noch im Handel zu haben sind« und sagt: »Wir liefern daher den Freunden der Tonkunst hier ein Handbuch, welches die allermeisten und wissenswürdigsten Artikel des heutigen Musikhandels (zum Theil auch bis zu diesem Jahre) enthält und zunächst für Deutschland bestimmt ist«. Der chronologische Anhalt fehlt ganz, wenn man nicht etwa das dahin rechnen will, dass hin und wieder bei einem Musikstücke auf die Recension desselben in der damals im höchsten Ansehen stehenden und eben Breitkopf & Härtel beherrschenden »Allgemeinen musikalischen Zeitung« hingewiesen ist. Um eine Ordnung des gesammelten Materials nach der Zeitfolge hat Whistling sich nicht bemüht; welche Arbeit wäre das auch gewesen! und wie fern lagen diese dem buchhändlerischen Zwecken. — In dem Vorworte rechtfertigt er auch noch die von ihm beobachtete »Classification«. Und welche Classification wäre das etwa? Genau dieselbe, welche wir schon bei Hofmeister's Verzeichniss fanden, und dies ist der Grund, weshalb

wir hier auf Whistling's Handbuch zurückgehen. Was noch jetzt, im Jahre 1868, für die bibliographische Ordnung der Erzeugnisse unseres Musikmarktes Gültigkeit hat, stammt also schon aus einer mehr als 50 Jahren früheren Zeit. Wahrlich, das muss eine starke Wahrheit oder auch ein fester Irrthum sein, was sich so lange halten kann.

Im Grunde aber ist es keins von beiden, sondern nur die einfache Folge davon, wenn der sogenannte praktische Mann mit seinen deutlichen, aber beschränkten Zwecken allein ein Gebiet bestellt, welches eigentlich nicht sein eigen, sondern ihm nur in Zeitpacht gegeben ist. Im letzten Grunde gehört die musikalische Literatur nicht dem Musikhandel, sondern der Kunstwissenschaft, und letztere ist daher auch allein berufen, die bibliographische Ordnung derselben vorzunehmen.

Was Whistling, Hofmeister und andere sogenannte praktische Geschäftsleute verlangen, hat gewissermassen immer Hand und Fuss. Sie finden die »Classificationen«, indem sie auf ihre Bücherbretter blicken. Da müssen sie Fächer haben, alles andere ist ihnen Nebensache, und was für sich ergibt, bildet auch ein Fach für sich, sei es im übrigen auch noch so winzig und werthlos; was aber kein lebhafter Handelsartikel ist, wird mit Achselzucken in ein Fach gesteckt, und sei es auch das wichtigste und bleibendste Erzeugniss der Musikliteratur. So hat Whistling für das Horn allein sechs Fächer, aber nur eins für das Orchester: Sinfonien, Concertanten, Ouverturen, Entre-actes, Märsche, Tänze, Serenaden, Divertimenti etc. — also für sämmtliche Instrumentalpartituren von Bedeutung! Und unter der Rubrik »Kirchenmusik und Chorbücher« möge man sich mit gut Glück auch die in Partitur gedruckten Oratorien heraussuchen, denn diese kauft doch kein Mensch. Aber etwas anderes ist es mit »Oratorien, Hymnen und Cantaten für das Pianoforte«, dafür hat Herr Whistling ein besonderes Fach. Ähnlich laufen die Opernpartituren blind mit unter »Gesangstücke mit Orchesterbegleitung«, aber »Opernmusik für das Pianoforte« kann man haben soviel man kaufen mag.

Einige dieser Übelstände hat Whistling sich bemüht später zu verbessern, ohne es freilich das Genze im mindesten ändern zu können. Im Jahre 1828 gab er im eigenen Verlage von seinem Handbuch eine »zweite, ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage« heraus, 1158 Seiten stark, also um das Doppelte vermehrt. Im Vorworte rühmt er den Beistand, welchen die Hofmeister, Vater und Sohn, die späteren Fortsetzer seiner Verzeichnisse, ihm geleistet hätten. Man findet hier »kein Instrument per se«, auch sind mehrere Rubriken hinzugekommen. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass solche Bücher mit jeder neuen Auflage nicht besser, sondern eigentlich schlimmer werden. Denn was anfangs hinnen Jahre 1817 ging, bringt die 2. Auflage bis 1828 ohne irgend einen chronologischen Anhalt, wodurch das Ganze hinsichtlich der Zeit um elf Jahre undeutlicher gemacht ist. Eine erfreuliche Verbesserung! — Dem wirft ein grelles Licht auf den falschen Weg, welchen unsere musikbibliographischen Arbeiten eingeschlagen haben. Es dürfte gerathen sein, ihn endlich zu verlassen und einen besseren einzuschlagen. *Chr.*

Das 47. niederrheinische Musikfest in Aachen, dem Andenken Ludwig van Beethoven's gewidmet,

den 5., 6. und 7. Juni 1870.

(Schluss.)

Das Oratorium »Debora« wurde mit mässigen Kürzungen aufgeführt. Von den vier Sätzen der Ouverture wurde nur der erste gemacht, namentlich, weil bereits eine Ouverture vorhergegangen war; ausserdem war die ganze Rolle der Jael gestrichen, und an zwei Stellen, in welchen dieselbe am wenigsten fehlen zu können schien, in dem Recitativ Nr. 44 und der Erzählung Nr. 46*), war an die Stelle derselben ihr Gatte Heber (als Tenorpartie) gesetzt worden — auch uns ist so wenig, wie dem geehrten Berichterstatter der Kölnischen Zeitung, bekannt, wem diese wunderliche Neuerung verdankt wird, über welche sich auch der Vorbericht nicht ausspricht. Als Unterlegung war die von Gervinus Gemachte gelegt, und ausserdem war die von Ferdinand Hiller für die erste Aufführung dieses Werkes im Jahre 1834 vermehrte Instrumentation auch für die gegenwärtige Aufführung wieder benutzt worden. Wir fühlen uns nicht berufen, den über derartige, für Aufführungen bestimmte Bearbeitungen bestehenden Meinungsverschiedenheit hier zu entscheiden; Hiller hat seine Ansicht über diesen Punkt selbst gelegentlich ausgesprochen (vergl. diese Zeitung Bd. 3 S. 285); und wir haben hier nur zu fragen, ob er die an dieser Stelle betonte Discretion stets geübt hat, kurz wie der Eindruck war. Und da müssen wir aufrichtig gestehen — unbeschadet der Anerkennung des grossen Geschickes und des eingehenden Verständnisses, was bei Hiller selbstverständlich ist — dass uns stellenweise das Guten zu viel gethan scheint. In den raschen Figuren, durch welche die Begleitung der Arien vermehrt wird, blickt nicht selten der moderne Componist durch, und wenn gar die Singstimme selbst im unisono durch ein Blasinstrument, oder der Chor durch Blechinstrumente begleitet wird, wie das mehrfach geschah, so vermöchten wir hier den blossen Begriff von Effectsucht nicht mehr anzuwenden und bedauerten, dass dem reinen Klange der menschlichen Stimme gegen das Componisten Interesse ein anderes Tonelement beigemischt war.

Von der Aufführung sagen wir noch wenige Worte: dieselbe ging unter der ruhigen und festen Leitung F. Breunung's durchaus glücklich von Statten. Der Chor zeigte sich wiederum in der ganzen Fülle seines Klanges und bewährte die tüchtigen Vorstudien; stellenweise zeigte sich eine kleine Unsicherheit der Einsätze. Frau Joachim sang die Partie des Barak wiederum mit wahrster und mit tiefster durchempfundener Charakteristik, und beim namentlich in den mannigfaltigen Gemüthslagen, in welchen sich dieser Held befindet, reichliche Gelegenheit, ihre Vielseitigkeit und die herrliche Ausgiebigkeit ihrer Stimme zu zeigen. Man erinnere sich nur, mit welcher Wahrheit und ganz unerschöpflicher Stärke, wie der Aufruf zur Schlacht (Nr. 21) und das Preis des Weibes (Nr. 13) von ihr vorgetragen wurden, und das findet auf alles Uebrige seine Anwendung. Da war jedes Wort, jeder Ton beseelt, durchdacht, und überall fühlte man die volle künstlerische Kraft, welche das Werk des Componisten nach seiner ganzen Fülle und Eigenart in sich aufgenommen hatte und es in einheitlicher Darstellung den Zuhörern einprägte. Fräul. Orgeni stand sichtlich unter dem Einflusse sowohl dieser herrlichen Leistung als des grossartigen Werkes überhaupt, und erreichte ihre Auffassung auch nicht vollständig in die Rolle der begeisterten Seherin Debora hat legen wollen, so war ihr Gesang doch bei weitem wärmer und belebter als am ersten Tage. Ueber Herrn Vogl und Herrn Stockhausen beziehen wir uns auf das im Allgemeinen über dieselben Gesagte, was aber mit besonderer Sicherheit gerade auf ihre Leistung in diesem Oratorium passt war. Auch die kleineren Solopartien (wir erwähnen die des Herolds, von Herrn Göbbels gesungen) waren in guten Händen und halfen das Ganze trefflich stützen. —

Das Künstlerconcert des dritten Tages war wieder vorzugsweise dem Andenken Beethoven's gewidmet, und diese Rücksicht hatte auch der Wahl der Solovorträge einigen Zwang angelegt, der um so weniger bedauert ist, als gerade in dieser Hinsicht auf Musikfesten so vielfach gefehlt wird.

*) Wir citiren nach dem englischen Clavierauszuge von V. Novello.

Eingeleitet wurde das Concert durch die Ouverture Beethoven's zur Weihe des Hauses (Op. 124). Jenes eigenartige, beim grösseren Publikum weniger gekannte Werk, welches diesmal in einer so vollendeten und fliessen Darstellung, wie wir dasselbe noch nie gehört haben, einen allgemeinen Eindruck machte. In der That ist es unbegreiflich, wie die grossartige Feierlichkeit des Einleitungssatzes und das unaufhaltsame sprühende Leben der Doppelfuge, beide auf einfachen und leichtverständlichen Thematen aufgebaut, und in bewunderungswürdig mannigfaltiger Weise behandelt, ihren Eindruck je verfehlen konnte. Die Ouverture, über deren Entstehung Schindler Näheres berichtet, ist bekanntlich 1822 zur Einweihung des Josephstädter Theaters geschrieben. — Den Anfang der Sololeistungen machte Fräul. Orgeni mit — gewiss mit einem seltenen Arie einem wenig gehörten Componisten? nämlich, was ja von dem letzten Aachener Musikfest von 1857 mag sie mit Mendelssohn nicht vorgekommen sein — mit der Arie der Agathe aus dem Freischütz. Die Vergleichung, zu welcher die immer und immer wiederholte Vorführung dieser Arie uns selbst herausfordert, bestand Frl. Orgeni allerdings glücklich, da ihre Stimme in derselben so meister Geltung kam und sie auch das vom Theater der ihr ohne Zweifel wohlbekannte Stück mit Ausdruck, Lebendigkeit und feiner Nüancirung vortrug. Zwar that eine Künstlerin gegenwärtig durch Wahl dieser Arie wohl sich einen vorzüglichen Gefallen — indem sie nicht gerade den Reichthum ihres Repertoires zeigt — und dem Componisten gegen dessen bekannte Wesen man doch nicht gar so sehr abgeneigt werden möchte. Fräul. Orgeni sang später noch das Lied der Mignon („Kennst du das Land") von Beethoven und zwei kleine Liedchen von R. Schumann (Volksliedchen und Ich wandre nicht), die beiden letzteren mit anmuthigem Ausdrucke und reizender Naivetät; man dürfte nur fragen, ob Lieder der kleinsten Gattung und Ausdehnung zu den übrigen Theilen des Musikfestprogrammes in richtigem Verhältnisse stehen. Uebrigens erntete Frl. Orgeni auch für ihre Leistungen wohlverdienten enthusiastischen Beifall, und musste das Volksliedchen sogar zweimal singen.

Ueber das Beethoven'sche Violinconcert und seine Darstellung durch Joseph Joachim nun jetzt weiter zu verbreiten, würde uns gar zu Wiederholungen dessen veranlassen, was theils von Anderen, theils von uns selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gesagt worden, und noch eher dies jedem, der dasselbe je von dem ersten der lebenden Künstler gehört hat, hinlänglich bekannt ist. Und doch ruft jede erneuerte Vorführung des wundervollen Tonwerks neue Erinnerungen wach oder weckt die früheren deutlicher und bestimmter. Mit welchem feinen Gefühl weiss Joachim die Nüancen des Ausdrucks, die Entwicklung der verschiedenen Stimmungen zu erkennen und nach der Wahl der Tonfärbung und des Ausdrucks denselben gerecht zu werden! Er macht, was für Andere nur Melodien und brillante Fortgänge sind, die feinen Uebergänge der Empfindung, scheidet das zu einander in Gegensatz tretende Abschnitte, gesanglichem wie breite Behandlung, seine Versendung, elegisches Träumen und Brücken seiner oder wie man sonst dem Tongehalt mit Worten beikommen mag, auszudrücken und stellt durch die vollendete Kunst der Wiedergabe die Idee des Componisten nicht nur dauerhaft, sondern auch innerlich für jeden Fühlenden verständlich dar. Dabei wird in echt künstlerischer Weise überall das schöne Ebenmaass gewahrt; nichts tritt unmässig aus dem Rahmen des Ganzen hervor, und Alles ist durchdrungen von jener einzigen Sicherheit und Reinheit des Klanges, in welcher man vom Erklingen des ersten Tones an förmlich schwelgt. Joachim's Spiel, bei dem wir einzelnes Technische weiter nicht hervorheben können, ist congeniales Nachschaffen eines ebenbürtigen Künstlergeistes, nur als ferneres Ausfluss davon sind die den Geist der Composition ausführenden und von der sichersten Meisterschaft zeugenden Cadenzen, die Joachim dem von Beethoven ertheilten heiligen Gebrauche gemäss einlegte. Alle die Gegensätze, die man sonst als Technik, Virtuosität, feine Durchbildung, geschmackvollen Ausdruck und anders bezeichnet und einzeln für sich schon mit Freude anerkannt, wo man sie findet, sind hier ausgeglichen und der Höhepunkt erreicht, in welchem alle die verschiedenen Richtungen der Kunst erscheinen in höherer Einheit zusammentreffen. Schwache Versuche, den Eindruck wiederzugeben; man kann eben auch in der Kunst, wo man das Vollkommene vor sich hat, eigentlich nichts weiter thun, als sagen: dass es so ist. — Uebrigens spielte Joachim noch die Sarabande und Bourrée nebst Double aus der Sonate in H-moll von J. S. Bach.

Der folgende Theil des Concerts wurde durch die Leistungen der Herren Stockhausen und Vogl ausgefüllt. Der erstere sang Schumann's Ballade Belsazar und Schubert's Wanderer, beide mit wohldurchdachter und warm empfundener Declamation. Die Wahl des Herrn Vogl war eine besonders glückliche und legte für seinen Geschmack und seine künstlerische Gesinnung ein vortheilhaftes Zeugniss ab: er trug das selten gehörte und den meisten Zuhörern unbekannte und doch an Gehalt und melodischem Zauber hervorragende Lied von Beethoven „An die Hoffnung" vor (Op. 94), die zweite Bearbeitung dieses Textes aus Tiedge's Urania (die erste, einfachere trägt die Opuszahl 32), mit einem einleitenden etwas stark monologischen Recitativ und in einer freien, den einzelnen Worten sich anschmiegenden Behandlung, der jedoch eine sehr ausdrucksvolle und schöne Hauptmelodie zu Grunde liegt. Herr Vogl, welcher den reichen Gehalt des Liedes mit gutem Verständnisse wiedergab, wird sich ein Verdienst erwerben, wenn er dasselbe der allgemeinen Kenntniss durch seinen Vortrag vermittelt. — Den Schluss des ersten Theils des Concerts bildete das zweite Finale aus dem Fidelio, gewiss war es eine glückliche Gedanke, nachdem man den Meister von Seiten der ernsten geistlichen Gattung vorgeführt hatte, nun auch das Dramatische repräsentiren zu lassen. Ja man hätte vielleicht bei dem Vorhandensein so guter Gesangskräfte noch weiter gehen und noch einige fernere Ensemblesätze, etwa das Gefängnissterzett und das Terzett des ersten Actes, anschliessen können, wofür ja auf einige der anderen Soloerfolge leicht verzichtet werden durfte. Doch wurde wenigstens im zweiten Theile noch der wunderbare Canon hinzugefügt. Während nun dieser von den vier Solisten vorzüglich gesungen wurde, konnte man nicht sagen, dass die Ausführung des Finales eine in jeder Hinsicht befriedigende war. Vielleicht hätte dem für die Chorsänger immerhin schwierigen Stücke eine etwas eingehendere Vorbereitung gewidmet werden können; aber es waren noch andere Umstände, die dem Eindrucke schadeten, zu denen wir in erster Linie das seltsam übereilte Tempo des letzten Chores rechnen, durch welches der Charakter einer der edelsten und reinsten Tondichtungen beinahe völlig verwischt wurde. Auf dem Theater mag ein solches — äusseren Jubel am Orte, eine solche Eile aus wer weiss was für äusseren Gründen geboten sein; im Concertsaal aber sind wir doch eine grössere Achtung vor dem Genius gewohnt.

Den zweiten Theil des — übermässig langen — Künstlerconcerts eröffnete die Ouverture zu Coriolan von Beethoven. Diese zu dem Collin'schen Trauerspiele 1807 geschriebene Ouverture ist wohl unter allen Beethoven'schen an grandiosem Schwunge der Gedanken, an Kraft, Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und endlich an Ebenmaass und Rundung der Form eine der vorzüglichsten; ihre präcise und schwungvolle Ausführung unter Brenner's Leitung brachte einen gewaltigen Eindruck hervor. Unter den

Soloplacen des zweiten Theiles, die wir zum grössten Theile bereits genannt haben, haben wir noch den Vortrag von Frau Joachim hervorzuheben, welchen wir wieder, neben ihrem Auftreten [illegible] die Krone des Abends bezeichnen müssen. Sie hatte zwei Scenen aus Gluck's Alceste gewählt: den Entschluss der Alceste, für den Gatten zu sterben (Sc. 4) und die denselben bekräftigende Anrufung der Götter (Sc. [illegible]), und sie wusste dieselben in ihrer wunderbaren einfachen Grösse, wie sie Gluck kennzeichnet, mit so eindringlicher Gewalt zur Anschauung zu bringen, dass man für den Augenblick alles Andere vergass und ganz in der Situation lebte. Ein rauschender Beifall folgte auch ihrem Gesange, und mit ihm der Dank aller Freunde des Schönen, welche sich sagen mussten, dass dasselbe von keiner Seite auf diesem Feste in reinerer und vollerer Weise zur Darstellung gekommen war.

Der Schlusschor aus Beethoven's Oratorium Christus am Oelberg — eines Werks, welches wohl die Vernachlässigung nicht verdient, der es auswärts anheimzufallen scheint — bildete einen geeigneten, freudig gehobenen Abschluss dieses Concerts und des ganzen Festes, welches im Ganzen und im Einzelnen (die kleine Unebenheiten überall vorkommen und die Gesammtwirkung nicht beeinträchtigen können) seine Aufgabe, den grössten unserer deutschen Tonmeister in diesem seinem Andenken gewidmeten Jahre zu feiern, in würdigster Weise erfüllt hatte.

Dr. [illegible] Deiters

Sprechmaschine und Kehlkopfspiegel

Wer sich die Mühe nicht verdriessen lässt, von Zeit zu Zeit das neuere Kramgut der Spielwaaren-Industrie anzusehen, der wird gar oft durch [illegible] ernst wissenschaftlichen Gedanken überrascht werden, welche jenem behufs der leichten Zeitvertreibes angefertigten Dinge zu Grunde liegen. Auf solche Ideen kam ich neulich wieder, als mir das jüngste Töchterchen meines Freundes eine ausgewachsene Puppe überglücklich entgegenhielt, welche beim Drücken deutlich genug »Papa« und »Mama« rief. Ich hatte schon vor einigen Jahren solch ein sprechendes Spielzeug in einem Pariser Waarenverlag gesehen, und ich dachte gleich daran, wie wenige von den durch diese künstlichen Kinderstimmen ergötzten Kinder- und Elternherzen ahnen mögen, dass all diese ihre Freude [illegible] ich den genialen aus Ungarn gebürtigen Wolfgang v. Kempelen verdanken, dem zuletzt [illegible] seinen Schachspielautomaten gegen Ende des abgelaufenen Jahrhunderts in den weitesten Kreisen bekannt gewordenen Mann, der zumeist in Pressburg oder Wien sich aufgehalten hat.

Es sind jetzt gerade hundert Jahre, dass sich Kempelen zuerst mit der Idee, die menschliche Sprache durch eine Maschine nachzubilden, [illegible]. Er war damals noch und der Aufertigung seines [illegible] Tabler der Ungarn nicht sechsenkunden [illegible] beschäftigt. Ein [illegible] die menschlichen Stimme ähnlich [illegible] unterrichte Kempelen [illegible] Musikinstrument [illegible] hatte er, wie schon [illegible] die Mundstücke der Clarinette, der Hautbois und Fagotte wegen ihrer [illegible] Aehnlichkeit mit unserer Stimmritze einen Klang geben, der [illegible] menschlichen Laute nahe [illegible]. Seine weiteren Untersuchungen dieser Zungenpfeifchen blieben jedoch [illegible] Sprechmaschine, welche er erfinden wollte, ohne directen Erfolg.

Was Kempelen durch sein absichtliches, langjähriges Sinnen und Trachten nicht zu [illegible] brachte endlich — der Zufall [illegible] und als er sich einen Dudelsack [illegible] war er [illegible] Wirthshaus [illegible] Gesammer von einem Sackpfeife herrühre.

[illegible] hatte Kempelen bei seinem Studium der tönenden Instrumente gedacht, aber nicht an den Dudelsack, weil [illegible] machte er sich nun daran, dem Pfeifer seinen Dudelsack abzuhandeln, um sogleich zu einer [illegible] Untersuchung [illegible] Tönen [illegible] — er konnte jedoch [illegible] Schnarrpfeifchen erlangen, da jener Spielmann [illegible] Reserve für seine Sackpfeife vorräthig hatte. [illegible] unser Erfinder sogleich zur Stadt und nun arbeitete er jahrelang mit dem Feuereifer eines echten wahren Forschers an der Erfindung einer sprechenden Maschine — er kam endlich glücklich an sein Ziel.

Indem Kempelen als vortrefflicher Beobachter der Natur ihre Griffe ablauschte, gestaltete sich die Sprechmaschine gegen seine eigene [illegible] Erwartung hochst einfach. Da wo die Zungenpfeifchen, wie zuvor in die Kehlkopfsgeblasen [illegible] welcher die Stimmritze vertritt, eine Windlade ersetzte unsere Luftröhre mit ihren zur Lunge gehenden Zweigen; die Lunge selbst wurde durch einen Blasebalg gebildet, und noch [illegible] Sprechmechanismus, der den menschlichen Schlund, wie er in die Mund- und Nasenhöhle ausläuft, ward künstlich hergestellt.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

● **Berlin.** Der Erk'sche Männergesangverein, meist aus Lehrern bestehend, beging am [illegible] auf Tivoli das [illegible] seines [illegible]jährigen Bestehens. Herr Ludwig Erk, der [illegible] des Vereins, Musikdirector und Lehrer am hiesigen Seminar für Stadtschulen, hat sich um die Pflege und Hebung sowie um das deutsche Volkslied sich [illegible] Gesange [illegible] Verdienste erworben. Derselbe ist weithin bekannt als Herausgeber mehrerer Sammlungen für Schulen und Singvereine. Ob seine Sammlung deutscher Volkslieder, von welcher vor langer Zeit der erste Band unter dem Titel »Deutscher Liederhort« erschien, von ihm wird fortgesetzt werden, oder ob [illegible] Plan dadurch aufgegeben ist, haben wir bisher nicht erfahren können.

● Das **Bonner** Fest-Comité zur Säcularfeier des Beethoven'schen Geburtstages hat nun die Einladungen erlassen. Die Feier wird am 20., 21. und 22. September daselbst in [illegible] Gebäudes, vor sich gehen, in Gestalt eines grossen Musikfestes unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Ferdinand Hiller aus Köln und unter Mitwirkung des städtischen Musikdirectors Herrn J. v. Wasielewski, sowie der Frau Emilie Heilbronn aus Dresden (Sopran), Frau Amalie Joachim aus Berlin (Alt) und der Herren H. Vogl aus München (Tenor), Adolph Schulze aus Hamburg (Bass), Prof. Joseph Joachim aus Berlin (Violine) und Charles Hallé aus London (Pianoforte). Das Programm besteht für den ersten Tag aus der Missa solemnis und der C moll-Symphonie, für den zweiten aus der Eroica und [illegible] anderen, meistens instrumentalen Stücken, für den dritten [illegible] und am Schlusse aus der neunten Symphonie. Eine Kammermusik-Matinée wird am 23. September stattfinden. [illegible] — Wie man sieht, wird die Feier in Concerts als eine zweite (und hoffentlich verbesserte) Auflage der [illegible] Niederrheinischen Musikfeste angesehen werden können, da man in den Hauptsachen dasselbe bringt und sich fast in allen Zweigen derselben Künstlergaben verwandt [illegible] man nicht besser gethan hätte, beide Feste innerlich mehr von einander zu unterscheiden, lassen wir dahin gestellt sein; aber aufgefallen ist uns, dass Herr Ferd. Hiller als der allein genannte Leiter des [illegible] Festes bezeichnet wird, da wie einer früheren Mittheilung zufolge erwarteten, derselbe werde sich in die Direction mit Herrn Musikdirector J. v. Wasielewski theilen. Vielleicht ist das auch der Fall, dann [illegible] die [illegible] Bezeichnung nicht mehr ratsam, [illegible] da man andere [illegible] Leitung auch Herrn Hiller nicht [illegible]. Warum denn die erhöhte Bezeichnung? warum nicht einfach: »unter Direction der Herren Hiller und Wasielewski und unter Mitwirkung etc.«? Denn sind [illegible] beseitigt. Uebrigens feiert Bonn [illegible] und [illegible] wenn sie ihrem [illegible] schon Musikfreunde bei einem Gelegenheit [illegible] kann [illegible] Wollen die Personen ganz [illegible] bemerken wir dieses lediglich [illegible] Sache. Und [illegible] Wenn die Jungfräulichen in Weimar [illegible] der Beethovenfeier einen Lisztchor machen, so ist das [illegible] einmal ihre [illegible] eine Ode, Hymne oder Cantate zum Preise der Tonkunst und des Geistes zu componiren und aufzuführen, [illegible] eine löbliche Sache zu sein. Man hätte auch in Bonn [illegible] Abwechslung wegen [illegible] zu erneuern, [illegible] Tonkunst auch unter den classisch [illegible] Gott [illegible] ist. Den Dirigenten brauchte man solche Aufgabe nicht [illegible] zu werden, sondern um Gebaren einem [illegible] Mitwirkenden, und wir würden es sehr passend gefunden haben, wenn man Brahms zu einer derartigen Composition veranlasst hätte.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 13 Juli 1870. Nr. 28. V. Jahrgang.

Inhalt: Otto Jahn. — Das Oratorium auf der Bühne. — Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien (Schluss). — Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector am Immermann'schen Theater in Düsseldorf 1833—1834. — Zur Quintenfrage. — [illegible] — Anzeigen.

Otto Jahn.

Mehr als ein halbes Jahr ist vergangen, seitdem der Mann, welcher in höherem Grade als irgend einer vor ihm die geschichtliche Kenntniss der Entwicklung der unserer Musik und ihre ästhetische Würdigung gefördert und in neue Bahnen gelenkt hat, aus dem Leben geschieden ist. Auch diese Zeitung, welche sich als die Fortsetzung des bereits im vorigen Jahrhundert gegründeten Hauptorganes deutschen Musiklebens betrachten darf, hat immer sein lebendigstes Interesse, mehrfach seine thätige Mitwirkung erfahren; dieselbe trägt eine Pflicht dankbarer Verehrung ab, wenn sie noch einmal auf das Wirken eines Mannes zurückkommt, dessen tief eingreifende Erfolge vielleicht nicht immer genügend beachtet, ja in ihrem ganzen Umfange von Manchen nicht erkannt worden. Denn da in der Musik weit mehr als in den übrigen Künsten das Interesse sich dem unmittelbaren Genusse, der leicht zu erwerben, dem unmittelbaren Erfolge, der leicht zu erreichen ist, zuwendet, so kann es kaum auffallen, wenn das, was als der bleibende Sinn nennen, bei der Mehrzahl der Musiktreibenden noch erstaunlich wenig entwickelt ist; und gerade in dieser Beziehung bietet die enge Ecke der Gegenwart so mannigfachen und reichen Stoff des Genusses und der Belehrung. Wir erkennen es mit Freuden und haben es öfters betont, wie wir auch der Gegenwart glücklich preisen dürfen wegen der fortgesetzten Productionskraft, die sich in einzelnen trefflichen Künstlern ungeschwächt bewährt. Eine Nation aber, die auf Höhepunkte in allen Gattungen der Kunst zurückblickt, wie sie die Namen Bach, Händel, Mozart, Beethoven darstellen, kann sich nicht beim Genusse des Gegenwärtigen begnügen, sondern hat die Pflicht, sich mit gleichem Eifer dem Vergangenen und Vollendeten zuzuwenden. Verständniss und Blick zur Aufnahme desselben sich zu schärfen und die Meister, die ihn Stück und in ihrem ganzen Wesen, ihrem Werden und Schaffen zu begreifen, und die Männer wirken in Wahrheit zum Besten und zur Ehre der Nation, welche ihr den Weg zu diesem Verständnisse bahnen, indem sie durch Mittheilung ihrer Forschungen den historischen Sinn wecken, durch scharfe Beobachtung der künstlerischen Thätigkeit die ästhetische Betrachtung klären. Unter diesen aber hat Otto Jahn, wie wir alle wissen, in erster Linie gestanden.

Wir wollen hier nicht das Leben Otto Jahns schreiben, welches in seinen Hauptzügen ziemlich allgemein bekannt ist und über das auch wir weitere Data wie die allen zugänglichen nicht bringen könnten; nur in einem nur kurz an die für seine musikalische Ausbildung und Studien wesentlichen Momente. Schon in seinem älterlichen Hause zu Kiel, wo Jahn am 16 Juni 1813 geboren war, bildete die Musik einen Hauptgegenstand der geselligen Unterhaltung, und unter dieser Anregung entwickelte sich früh die hervorragende musikalische Begabung des Knaben. Im Clavierspiel und in der musikalischen Theorie genoss er frühen Unterricht; in letzterer Beziehung verdankte er besonders dem verdienten G. Chr. Apel eingehende Unterweisung und Förderung, dessen Andenken Jahn durch die schöne Schilderung seines Wirkens in seinen gesammelten Werken so pietätvoller Weise geehrt hat. Bald entwickelte sich in ihm das Verlangen, sich ganz der Musik zu widmen; dasselbe fand jedoch damals nicht die Zustimmung seines Vaters. Seine weiteren Gymnasial- und Universitätsstudien in Schulpforta, Kiel (1831), Leipzig, Berlin führten ihn zu der tieferen Erkenntniss des Alterthums und seiner Poesie und Kunst, Elemente, die geeignet waren, seinem drängenden Verlangen nach einer ausschliesslichen Hingabe an die Tonkunst ein Gegengewicht gegenüberzustellen, die ihm reichlichen Ersatz und entsprechende Befriedigung gewähren konnten. Dennoch wanderte ihn noch in seiner Berliner Studienzeit der Kampf zwischen Musik und Philologie. Er setzte seine theoretischen Studien unter Dehn's Leitung fort, gelangte aber hier schliesslich zu der Ueberzeugung, dass sein productives Talent nicht ergiebig genug sei, um als Componist Erfolge von Bedeutung zu erlangen, und wandte sich der Philologie als seinem Berufsstudium zu, ohne jedoch der fortwährenden Anregung, die ihm musikalische Genüsse gewährten, sowie fortgesetzter weiterer Ausbildung in der technischen und historischen Erkenntniss der Musik aus dem Wege zu gehen. Ich muss bekennen, sagt er in der Vorrede seines Mozart, dass mir die Musik jederzeit eine ebenso ernste Sache gewesen ist als die Philologie, und dass ich stets bemüht gewesen bin durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbststudium mir einen Einsicht in das Wesen der Musik und ihrer Technik zu erwerben. Frische Anregung wurde ihm ausserdem in Leipzig zu Theil durch das allen lebende Auftreten der Frau Schröder-Devrient, sowie auf seinen Reisen (er hatte 1836 promovirt, und machte von da bis 1839 eine Reise durch Frankreich und Italien), namentlich in Paris durch die glänzenden Opern- und sonstigen Auf-

2

führungen. Von 1839 bis 1842 lebte er als Docent in seiner Vaterstadt, von da bis 1847 als Professor in Greifswald; an beiden Orten hat er seiner Liebhaberei anregend, auch praktisch durch Leitung musikalischer Aufführungen Andenken hinterlassen. Ein Zeugniss seiner regen Theilnahme am öffentlichen Musikleben sind [illegible] 1841 geschriebener Aufsatz über Mendelssohn's Paulus. Die rechte Anregung aber musste ihm natürlich sein neuer Aufenthalt in Leipzig bieten, wohin er 1847 als Professor der Philologie berufen wurde und wo er bis 1855 verblieb, auch nachdem er 1851 durch den Erlass des Freiherrn von Beust mit Haupt und Mommsen seines Postens als Universitätslehrer entlassen worden war. Die anregenden öffentlichen Aufführungen der Gewandhausconcerte, der Oper, vorübergehend künstlerischer [illegible] mussten sein lebendigstes Interesse erregen; er gab dasselbe durch kritische Aufsätze kund, welche die Gewandhausconcerte in den Jahren 1853—54, die Opern Lohengrin und Tannhäuser von R. Wagner und die Compositionen von H. Berlioz betrafen und in die »Grenzboten« aufgenommen wurden; mit Ausnahme des erstgenannten finden dieselben sich in den gesammelten Aufsätzen wieder. Auch der Aufsatz über Mendelssohn's Elias wurde hier geschrieben, er erschien 1848 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Von ungleich höherer Bedeutung aber waren die grossen Plan umfassenden Arbeiten, welche er im Verkehr mit befreundeten Männern theils für sich selbst fasste, theils an seinem Theile förderte; in letzterer Beziehung muss erwähnt werden, dass er einer der ersten Gründer der Bachgesellschaft gewesen, ja vielleicht, wie wir aus glaubwürdiger Quelle vernehmen, den allerersten Impuls zu diesem grossartigen Unternehmen gegeben hat. Dann aber ist hier der Beginn seiner kritischen Thätigkeit für Beethoven zu nennen, deren Frucht der 1851 erschienene Clavierauszug der Oper Leonore war, sowie ferner der Plan, die drei Meister Haydn, Mozart und Beethoven biographisch zu behandeln, zu welchem in jenen Jahren durch die Reisen namentlich nach Wien und Salzburg (1852) die Vorbereitungen getroffen wurden. Die Biographie Mozart's wurde bekanntlich in den ersten Jahren seines Lebens in Bonn, wohin Jahn Ostern 1855 als Professor berufen war, vollendet; hinsichtlich der beiden anderen ist es, von vereinzelten Beiträgen abgesehen, bei der Sammlung des Materials geblieben. Auch in Bonn hat Jahn in den ersten Jahren wenigstens der öffentlichen Pflege der Musik noch ein thätiges Interesse zugewandt; die niederrheinischen Musikfeste riefen noch einmal seine kritische Feder in Thätigkeit, in den beiden ebenfalls in die gesammelten Schriften aufgenommenen längeren Berichten aus den Jahren 1855 und 1856. Auch später noch nahm er an allen hervorragenden künstlerischen Leistungen und an Aufführungen seiner Lieblingswerke lebendigsten Antheil, und die Begeisterung, mit welcher er alles Schöne fort und fort würdigte und genoss, so wie sich auch auf seine Umgebung in belehrender und erwärmender Weise wirksam. Erst in den letzten Jahren machten ihm tiefe Verstimmung und körperliches Leiden diese fortgesetzte Theilnahme unmöglich. Doch fuhr er bis fast ans Ende mit warmer wissenschaftlicher Betheiligung an musikalischen Aufgaben fort; die von [illegible] unternommene Gesammtausgabe von Beethoven's Werken fand seine thätige Theilnahme und wurde durch einen inhaltreichen Aufsatz, der den Schluss seiner gesammelten Aufsätze bildet, in die musikalische Welt eingeführt; die Umarbeitung seines Mozart erfüllte einen Theil der Zeit seiner letzten Jahre. Seine [illegible] musikalische Mittheilungen und Besprechungen erschienen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Die vorstehende Uebersicht hat die wichtigsten Leistungen Otto Jahn's auf musikalischem Gebiete in ihrem historischen Zusammenhang gebracht; sie hat, wie wir glauben, auch hier die Elemente erkennen lassen, aus denen der grosse und eigenthümliche Einfluss Jahn's auf die Förderung der musikalischen Kenntniss wesentlich hervorgehen musste. Wenn das Interesse, die Musik nicht zum ausschliesslichen Berufe werden zu lassen, zunächst auf dem Bekenntnisse einer wenig ergiebigen Productionskraft hinsichtlich der musikalischen Composition zu beruhen scheint, so stand dieser in enger Verbindung mit dem anderen Umstande, dass Jahn's Talent ein weit allgemeineres und zumal ein anders geartetes war. Mit tiefster Empfänglichkeit für die Kunst in ihrem Genusse, mit angeborenem Sinne für das Wahre und Schöne, mit einer wunderbaren Hingebung, das Kunstwerk in seinem Kerne, seiner tiefsten [illegible] Bedeutung zu erfassen, verband sich in ihm jenes ungewöhnliche Vermögen historischer Anschauung und [illegible] Verständnisses, vermöge dessen ihm im Kunstwerke auch der Künstler mit seinem Fühlen und seiner Absicht unmittelbar nahe trat. Dabei kam er nun zunächst durch die genaue Kenntniss der musikalischen Technik wesentlich unterstützt; dann aber kam schliesslich noch als entscheidendes Moment die Frucht des philologischen Studiums hinzu: die bewunderungswürdige Herrschaft über den gesammten gelehrten Apparat, über die Mittel der historischen Untersuchung, sowie endlich die im Charakter wurzelnde Strenge und Gewissenhaftigkeit in der Handhabung derselben bis an die Erreichung des Zieles. In der Vereinigung dieser Eigenschaften war der grosse Einfluss, den Jahn in dem Gebiete der musikalischen Forschung geübt hat, wesentlich begründet. Auch ist aus Vorstehendem klar, dass dieser Einfluss nur aus dem grossen Zusammenhange der Jahn'schen Wirksamkeit begriffen werden kann. Bisher wurde übersehen, als die verschiedenen Gebiete, mit welchen Jahn sich [illegible], als zufällig zusammengekommene aufzufassen. Wer genau auf die allenthalben ihn leitenden Principien, auf die in seinen sämmtlichen Arbeiten herrschende Methode achtet, wird, auch ohne Jahn persönlich gekannt zu haben, leicht erkennen, dass vollkommenste Einheit in allem seinem Streben herrschte, welche in der echten Begeisterung für die Kunst, dem vollen Verständnisse ihrer Erscheinungen und dem Streben, dieselben historisch zu überblicken, ihre Wurzel hatte. [illegible] bei ihm der durch die [illegible] Anschauungen in den verschiedenen Künsten erweiterte Blick die fruchtbarste Gelegenheit [illegible] zu [illegible] Ziele zu führen, hatte ihn die strenge Methode philologischer Arbeit gelehrt. So waren Ziel, Mittel und Principien für ihn überall dieselben, mochte er eines älteren oder neueren Dichters, ein Werk der bildenden oder tönenden Kunst zum Gegenstande seiner Betrachtung wählen. Die umfassende Anschauung, die ihn vor Verkennung des Ganzen der einzelnen Kunst schützte, der ruhige klare Verstand, der ihn vor allem Phantastischen und Halbdurchdachten bewahrte, der ernste Wahrheitssinn, der sich nirgendwo mit Scheingründen und blendenden Resultaten begnügte, sondern rücksichtslos in die Tiefe drang, um festen Boden zu gewinnen, möchte auch das Resultat oft nur ein negatives sein, dass derselbe im gegebenen Falle nicht zu gewinnen sei — alle diese Eigenschaften mussten, wohin sich die Thätigkeit wandte, reiche Frucht und Belehrung bringen. Im Gebiete der musika-

Boden bannt, in welchem sie bis dahin überhaupt sich so nicht zusammengefunden hatten, mussten sie geradezu als bahnbrechend erscheinen. Otto Jahn ist es gewesen, welcher die Genius historische Forschung auf musikalischem Gebiete zuerst erweckt [?] hat. Es fehlte auch früher nicht an lexikographischen Sammelwerken, an Gesammtausgaben der älteren Meister, an Biographien einzelner Musiker, ja nicht einmal an umfangreich angelegten Geschichten der Musik. Aber wie selten fand sich bei denselben die bei anderen wissenschaftlichen Gegenständen als selbstverständlich vorausgesetzte Richtung auf Vollständigkeit und Treue der Erforschung, auf gewissenhafte Scheidung des Wahren vom Falschen, auf sorgfältige Wahrung des Ueberlieferten! Je mehr die mit eindringendem Fleisse auf Erkenntniss grösserer Gebiete sich nahenden Forscher, um so weit blieben sie zurück von der Aufgabe einer unbefangenen Hingabe an den Stoff, einer unbestechlichen Erforschung des Wahren, einer unbefangenen Anschauung des Kunstwerks als solchen. Nie wird man aus der Zeit vor dem Erscheinen von Jahn's erstem Bande von Mozart schwerlich ein Werk namhaft machen können, welches in gleich vollständiger Weise den verschiedenen an die Darstellung eines Künstlerlebens und einer wichtigen Kunstepoche zu stellenden Anforderungen befriedigte.

Wir suchen das Gesagte durch Betrachtung von Jahn's einzelnen Leistungen auf musikalischem Gebiete etwas näher zu begründen, und die Art und Weise seiner kritisch-philologischen, seiner historischen und seiner ästhetisch-kritischen Thätigkeit in denselben uns klar zu machen.

Dass die Grundsätze, nach welchen wir den Text der alten Classiker herzustellen und von Verderbnissen zu reinigen suchen, auch auf die musikalischen Kunstwerke anzuwenden sind, dass die Methode und die Gesetze dieselben sind, und nur die äusseren Mittel der Untersuchung sich nach der speciellen Natur der Aufgabe anders gestalten, das hat unseres Wissens zuerst Jahn mit Klarheit ausgesprochen und durchzuführen unternommen. Schon früher hatte Schumann an ein paar in die Augen fallenden Beispielen gezeigt, dass auch bei den Componisten neuerer Zeit eine Reinigung der Ausgaben von überlieferten Fehlern Noth thue. Wie sehr diese Verderbniss, die wie in den alten Autoren nicht auffällt, in den neueren Meistern bereits um sich gegriffen, hat Jahn noch einmal in seinem Aufsatze »Ueber Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« S. 328 betont, und sich gleichzeitig über die Grundsätze der philologischen Kritik, welche hier wie dort gleichmässig gelten, ausgesprochen. »Ihre Aufgabe ist es, das Werk eines Schriftstellers — oder Musikers, welches durch mechanische Vervielfältigung, Abschrift oder Druck, verbreitet und fortgepflanzt und nothwendig durch die wiederholte Vervielfältigung, zufällig oder absichtlich, mehr oder weniger entstellt worden ist, in der Gestalt wiederherzustellen, wie es der Urheber abgefasst hat.« Dabei ist die Ueberlieferung zu prüfen, als deren Zeugen in erster Linie die Handschrift, daneben autorisirte Abschriften und Drucke, und bei Musikstücken auch Stimmen, welche durch den Componisten corrigirt sind, zu gelten haben. Aber auch der Ueberlieferung gegenüber giebt es hier eine Conjecturalkritik, wo aus äusseren oder inneren Gründen offenbare Fehler nachgewiesen sind. Ihre Handhabung setzt natürlich technische und historische Kenntniss des Gegenstandes voraus. »Wer nun mit so geschärftem Blick und sicherem Takt, vertraut mit seinem Meister an die Prüfung derjenigen Stellen herantritt, in welchen die Lesart nicht nothwendig überliefert ist, der wird im Stande sein zu entscheiden, was unmöglich vom Autor herrühren kann, und was er geschrieben haben könnte, in vielen Fällen, was er geschrieben haben müsse, in den meisten, was er wahrscheinlich geschrieben habe.« Namentlich hat willkürliche Aenderungen oder Besserungen der Correctoren [illegible] die Thätigkeit [illegible], nur durch sorgsame Ausgleichung des Subjectiven und Objectiven muss sich hier allmälig eine bewusste kritische Methode bilden. Jahn weist die so festgestellten Grundsätze an einzelnen Stellen Beethoven's nach, unter welchen die beiden Takte im Scherzo der C moll-Symphonie, sowie die beiden ausgefallenen Takte des letzten Quartetts in F-dur eine gewisse Berühmtheit erlangt haben. In dieser Beziehung hat er in seinem Clavierauszuge der Leonore ein bleibendes Muster aufgestellt, in einem Werke, in welchem er zugleich den Verehrern Beethoven's die bisher nahezu unbekannte Kenntniss der ursprünglichen Gestalt des Fidelio eröffnete. Bekanntlich war Fidelio, oder wie Beethoven die Oper nennen wollte Leonore, 1805 zuerst in Wien aufgeführt worden, und zwar mit ungünstigem Erfolge. Mehrfach gekürzt und umgearbeitet, gelangte sie 1806 zum zweiten Male auf die Bühne; in dieser Gestalt kamen auch andere Gesellschaften in den Besitz der Oper, wie die [illegible] Bühne, die Seconda'sche Truppe, und einen (nicht vollständigen) Clavierauszug dieser zweiten Bearbeitung gab Beethoven 1810 bei Breitkopf und Härtel heraus. Endlich folgte 1814 Fidelio als dritte Bearbeitung, nach dem von Treitschke umgearbeiteten Texte. Jahn hat sich nun die Aufgabe gestellt, von den beiden früheren, bis dahin völlig unbekannten Bearbeitungen eine Anschauung zu gewähren. Er that dieselbe in der Weise, dass er den vollständigen, von ihm neu gearbeiteten Clavierauszug der zweiten Bearbeitung giebt, und dahin die Varianten der ersten Bearbeitung theils unter dem Texte, theils im Anhange mittheilt. In acht philologischer Weise beschreibt er in der Vorrede die Hülfsmittel, die ihm dabei zu Gebote standen, und die Art, wie er sich derselben bedient hat, wie er auch in den älteren Partiturabschriften, in den an auswärtige Bühnen gesandten Stimmen die ältesten und treuesten Quellen versteht [?], wie er dieselben bis ins Einzelne prüft, vergleicht und die Hand des Componisten nachweist, und wie er in einem Takte so sein Urtheil über die Motive der Aenderung in der späteren Bearbeitung, die man nur zu oft dem Zwang der Kürzung zuschreibt, ausspricht. In dieser Weise erhalten die Erläuterungen zu den einzelnen Nummern als Muster für alle künftigen Arbeiten betrachtet werden. Indem Jahn nun an den geeigneten Stellen auch auf die Verschiedenheiten der dritten Bearbeitung, des uns bekannten Fidelio hinweist, übersieht man hier die drei Bearbeitungen und gewinnt dadurch die belehrendsten Aufschlüsse über die Art wie Beethoven arbeitete. Wenn daneben die historischen Belege mit genauester Kenntniss der Quellen und strenger Kritik des Ueberlieferten aufgedeckt werden, wenn der Clavierauszug auch in jedem Takte den des musikalischen [illegible] im Einzelnen kundigen Mann verräth, so vervollständigen diese Wahrnehmungen eben nur das Bild des in jedem Momente aus dem Vollen und Ganzen schaffenden Forschers. Der Gewinn aus dieser Arbeit musste daher ein seltener und bedeutender sein; der Einblick in Beethoven's Werkstatt, die Bekanntmachung mit den früheren oft an Schönheit hervorragenden Bearbeitungen sind Jahn's wesentliche Verdienste.

(Schluss folgt.)

Das Oratorium auf der Bühne

Die dramatische Aufführung Händel'scher Oratorien.

(Schluss.)

Was am Tonsetzer im Ganzen und als wirkliches Dienst des Entwurfs mit seinen eigenen Werken vornimmt, um ihnen die entsprechende Kunstgestalt und Haltung in der Welt zu schaffen, ist seine Sache, und Niemand hat direct drein zu reden. Jeder kann mit seinen Kunsterzeugnissen nach Gefallen experimentiren. Andere haben lediglich das Resultat abzuwarten und uns zu wundern, wenn statt Schnellen bestehender, bewährter Werke mit Verhältnissen über die Bühne gebracht wird. Aber was sich schliesslich gestaltet und in der Welt festgesetzt hat, nachdem der Meister seine Hand davon gezogen, soll von Anderen nachträglich nicht ändern und meistern, sondern in seiner ganzen Eigenthümlichkeit bestehen lassen. So nur erfüllt sich der Zweck der Kunst, welcher kein anderer ist als das, das ganze Leben in seiner vollen Tiefe und Breite künstlerisch zu gestalten und durch solche Gestaltung wie in einem zweiten Dasein zu geniessen. Wahrer Genuss, Erhebung und Belehrung hängen nur hieran. Alles was dem nachtheilig ist, muss daher aufs sorgfältigste vermieden, aufs bestimmteste ferngehalten werden.

Wenn Mendelssohn (bei den erwähnten grössern Experimenten in [illegible] gesehen) das Israel für eine Aufführung mit Bildern bearbeitete, so ist dies nicht zu billigen, weil das Werk auf dieselben in keiner Hinsicht angelegt ist und dadurch (von allem weiteren abgesehen) nothwendig zerstückelt werden muss. Man könnte aber am vorn herein durchaus nichts dagegen haben, wenn Mendelssohn ein eigenes costumirtes Werk, den Paulus etwa, damals schon componirt und bei jener Gelegenheit mit Bildern u. dergl. zuerst aufgeführt hätte; denn diese Neuerung wäre vielleicht für die Kunst von Nutzen gewesen. Nachdem solches aber nicht geschehen ist, nachdem auch Mendelssohn, was die Gestaltung und Art der Aufführung betrifft, auf den bisherigen oratorischen Standpunkt blieb, hat Niemand das Recht, mit seinem Paulus nun nachträglich zu thun, was er selbst nicht gethan und in keiner Weise vorbereitet hat.

Die Sache an sich ist klar genug, und insofern könnte Mancher meinen, viele Worte seien überflüssig. Aber sie ist zugleich durch Nebenumstände sehr verwickelt, deshalb wird eine allseitige Beleuchtung doch ihren Nutzen haben. Indem ich diese mit hauptsächlicher Berücksichtigung derjenigen Werke unternahm, welche hier die Norm bilden — der Händel'schen —, kam ich in dem Widerstande gegen die theatralische Aufführung derselben allerdings etwas aus der Art geschlagen; denn die bisher gen[illegible] phen Händel's gefielen sich im Gegentheil gerade in der Vertheidigung eines solchen Art der Aufführung, wovon schliesslich noch einige Beispiele angeführt werden mögen. Herr Schölcher schreibt u. a.: »Nach meiner Meinung sollten Oratorien nicht in reguläre Dramen umgesetzt werden, weil es in dem Falle nöthig sein würde, ein fremdes Element in sie einzuführen. Diese grossen Werke müssen gelassen werden, wie sie sind; bildend, wie sie thun, einen neuen Stil, ein Ding für sich, welches weder ein Concert noch eine Oper genannt ist. In der That sollten sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt gegeben werden, bloss [!] mit Kostümen, Scenen und Action, auf welche Weise sie so schön würde wie ein Theaterstücken zu machen und welche sie doch alle Vortheile der Bühne für sich hätten.« (*Life of Handel* S. 158.) Wir fürchten nur, dass sich der verehrte Mann in keinem einzigen Punkte deutlich gemacht hat, wie das Oratorium es anfangen sollte, alle Vortheile der Bühne an sich zu ziehen, ohne damit doch selbst ein Bühnenstück zu werden. Man sieht leicht, dass der letzte Satz den vorigen aufhebt, wenn die beiden ersten postuliren, und nachgerade dürften nur Wenige noch bezweifeln, dass die eigenste Selbständigkeit des Oratoriums eben dann am besten gewahrt ist, wenn dasselbe verschmäht, mehr mit der Bühne gemein zu haben als die Gemeinsamkeit dramatischer Gestaltung bei denjenigen Worten und Scenen, welche ihrem Charakter zufolge eine derartige Behandlung erfordern.

Schon der erste Lebensbeschreiber Händel's, Mainwaring (dessen Werkchen im Jahre 1760, bald nach Händel's Tode, erschien), fand es unerklärlich, wie man die theatralische Art in den biblischen Werken gerügt werden kann. Seine Worte lauten: »Da die bemerkenswerthesten Charaktere, Ereignisse und Vorfälle, welche die heilige Schrift enthält, in den oratorischen Werken vorzuweise behandelt sind, so entspricht es ihrer Natur ebenso wohl als ihrer Bestimmung, als gesungen und gespielt zu werden. Aber die Heiligkeit des behandelten Gegenstandes lässt selbst die Composition dieser Stücke in den Augen Mancher beinah als Profanation erscheinen. Was solche Meinung hervorrief, war vielleicht dies, dass die meisten Sujets unserer Opern aus der weltlichen und [illegible] alten Geschichte genommen sind. Und obwohl die Musik gestattet wurde, dem Gottesdienste ihre Beihülfe zu leihen, schien es doch eine gefährliche Neuerung, ihr das weitere Privilegium zu geben, nun religiöse Gegenstände auch an Orten der Unterhaltung in ihr Gefolge zu nehmen. Man hat hierdurch schon eine Art von Allianz zwischen zwei Dingen hergestellt, welche man gewöhnlich als in einer natürlichen Feindseligkeit gegen einander begriffen ansah: zwischen der Kirche und dem Theater. In frühern noch engherzigeren Zeiten würden Oratorien überhaupt nicht geduldet sein. In unseren glücklicheren Tagen war das Vorurtheil zwar nicht einflussreich genug, um diese edlen Vorstellungen ganz zu unterdrücken, aber doch so stark, um sie zu verderben. Denn sind nicht dieselben Gründe, welche die Oratorien überhaupt erlauben, auch genügend ihre Darstellung durch Action zu rechtfertigen? Würden nicht Action und Geberden, mit passenden Kleidern verbunden, diese Vorstellungen vollkommener und eindringlicher und folglich die Unterhaltung auch vernünftiger und anständiger machen? Vorausgesetzt, dass keine unpassenden Charaktere in dieselben eingeführt würden (was leicht zu vermeiden wäre), möchte es schwer zu sagen sein, welche sonstigen Ungehörigkeiten daraus entstehen würden. Dies ist gesagt mit völliger Unterordnung unter das Urtheil der Kenner.« (*Memoirs of the life of Handel* S. 187—189.) Es spricht im Grunde nur gegen das Verbot, biblische Historien auf die Bühne zu bringen, und da er selber am Ende eines [illegible], macht eine solche Bescheidenheit seinem Verstande alle Ehre. Aber er vergass, dass die strengeren engherzigen Zeiten für dieses Gebiet überhaupt nicht vorhanden gewesen sind, dass vielmehr nicht nur das Mittelalter, sondern selbst die erste Zeit der Oper, namentlich in Deutschland, die Bibel ebenso frei behandelte wie Ovid's Metamorphosen. Wenn trotzdem keine bleibende geistliche theatralische Bühnenwerke entstanden, so muss die Ursache daran wohl anderswo gesucht werden.

Wir haben gefunden, dass sie in der Sache selbst liegt, also in künstlerischen Verhältnissen, die an Andern in keines Menschen Belieben oder Macht steht und denen als unabänderlichen Gesetzen zu folgen hier die beste Weisheit

ist. Homer's epische Dichtung ist gewiss voll Leben und Handlung und gewährte den späteren griechischen Künstlern, dramatischen wie bildenden, eine unerschöpfliche Anregung. Aber seine Helden zu kostümiren und die am meisten dramatischen Episoden seiner Gedichte in natura der Bühne einzuverleiben, ist dennoch den Griechen niemals eingefallen. Wie sollte es auch? waren doch Homer's Göttergestalten, seinen Andeutungen zufolge, von einer Grösse, welche die der gewöhnlichen Menschen um das Zehnfache überragte. Nun, das Oratorium steht zu seinen ähnlichen Massenverhältnissen zu unserer Bühne, sobald es auf dieselbe gebracht, also — in welcher Form auch immer — in eine Oper verwandelt werden soll. Man stehe daher ab von allen Versuchen, welche früher oder später dahin führen, und lasse dem Oratorium was des Oratoriums ist. *Chr.*

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Dusseldorf 1833—1834.

Von einer in zwei Bänden erschienenen, durch G. zu Putlitz herausgegebenen Publication über Immermann, unter dem Titel: »Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt« (Berlin, W. Hertz. 1870), enthält der zweite Band auch Nachrichten über das kurze Zusammenwirken von Immermann und Mendelssohn an dem Theater zu Düsseldorf. Wir lassen die in mancher Hinsicht lehrreichen Mittheilungen hier folgen.

»Im Jahre 1833 fand das Rheinische Musikfest in Düsseldorf statt und Mendelssohn war der Dirigent desselben. »Mendelssohn's Anwesenheit war diesmal besonders bedeutungsvoll für Immermann, denn sie gab einem schon früher entstandenen Gedanken neue Nahrung. Die Wirkung der unter seiner Leitung ausgeführten Instrumentalmusik war eine so vorzügliche gewesen, dass sie dem jugendlichen Meister schon Lorbeeren eingetragen und den Antheil an seiner liebenswürdigen Persönlichkeit zu einer wahren Begeisterung gesteigert hatte. In Folge dieses Eindrucks sprach sich von vielen Seiten der Wunsch aus, so seltene Gaben Düsseldorf zum festen Gewinn werden zu lassen, und man trug dem Künstler die Stelle eines städtischen Musikdirectors an. Mendelssohn nahm dieselbe unter der Bedingung an, nur für einige Jahre gebunden zu sein, und verpflichtete sich für diese Zeit die katholischen Kirchenmusiken und den Singverein zu leiten. Immermann, der um diese Verhandlung wusste, suchte dahin zu wirken, dass man Mendelssohn gleichzeitig auch für das Theater gewinnen möchte, aber es gelang ihm in dem Umfange des Festes weder die Sache selbst mit Jenem genügend zu besprechen, noch den Eifer der Freunde dafür anzuregen. Man behielt die weitere Entwickelung der Bühne zwar fortgesetzt im Auge und gab Immermann darin Recht, dass sie nur in geeigneter Weise fortgeführt werde, wenn es gelänge auch das Orchester und die Oper zu heben; doch versäumte man den Augenblick, in dem es möglich gewesen wäre, auf die geeignete Weise etwas dafür zu thun. Grosse Virtuosen konnte man nicht bezahlen, auch war von ihnen kein wahrhafter Gewinn zu erwarten; Alles musste von der richtigen Leitung und Ausbildung tüchtiger Kräfte abhängen. Wer wäre für eine solche befähigter gewesen als Mendelssohn? Trotz der augenblicklichen Versäumniss gab Immermann die Hoffnung übrigens nicht auf, diesen für das Unternehmen zu gewinnen, und betrieb um so dringender die Bildung des grossen Theatervereins, mit welchem der bisherige nur provisorisch mitgearbeitet hatte. Es sollte derselbe das Theater aus einem Privatunternehmen zu einer städtischen Anstalt umschaffen, und man hoffte mit Unterstützung des städtischen Behörden eine Art von Regel und Aufschwung in das Institut zu bringen.

»Endlich kehrte Mendelssohn aus London zurück, wohin er nach dem Musikfeste gegangen war. Er erfreute Immermann durch Jugend und Frische, und als dieser ihm bei einem Nachmittagsbesuche das Theaterproject mittheilte, zeigte er sich sehr günstig dafür gestimmt. Wenige Tage vor seiner Ankunft war in einer Generalversammlung des Theatervereins der Ausschuss gewählt worden, und die Sache also wieder um einen Schritt weiter gekommen.«

Immermann's Herbstreise brachte zunächst einen Stillstand in die Verhandlungen.

»Felix Mendelssohn, der schon im October [1833] sein Amt als städtischer Musikdirector angetreten hatte, war in den Theaterverein getreten und in den Ausschuss gewählt worden. Er und Immermann bildeten sodann das artistische Comité zur Leitung der Mustervorstellungen, deren erste der Don Juan sein sollte. Die Proben zu dieser Aufführung wurden gleichzeitig mit denen zu Egmont betrieben, und Mendelssohn, dessen junge Autorität erst Wurzel schlagen musste, hatte viel Tracasserien mit den Sängern. Als diese überwunden waren und die Oper sehr sorgfältig vorbereitet zur Aufführung kam, brach bei der Vorstellung am 19. December in stürmischer Weise der Widerwille hervor, den ein höheres Streben immer in der Masse finden wird, die sich nicht in ihrer hergebrachten Indolenz und Gemächlichkeit stören lassen will. Die Erhöhung der Preise, die man für die Mustervorstellungen eingeführt hatte, gab den äusserlichen Vorwand zu den gemeinen Demonstrationen, welche die Aufführung störten. Pfeifen, Trommeln und Geschrei aus dem Publikum beim Beginn des zweiten Actes nöthigten den Regisseur zu verschiedenen Malen, den Vorhang wieder fallen zu lassen, so dass Mendelssohn schon im Begriff war, den Taktstock niederzulegen. Da gelang es endlich beim fünften Aufziehen des ordentlichen Lärmes durchzudringen und die Ruhe so wieder herzustellen, dass unter tiefer Stille und bei steigendem Applaus weiter gespielt werden konnte. Als am Schluss Alle gerufen wurden, erschien dennoch Niemand. Mendelssohn erklärte, er werde die Oper, zu deren nächster Vorstellung alle Billets schon ausverkauft waren, nicht dirigiren, wenn nicht zuvor das Personal und er selbst Satisfaction erhielten; wiederum erklärte das Orchester, es werde nicht spielen, wenn er nicht dirigire; der Schauspieldirector jammerte über den Ausfall der gehofften Einnahme, Immermann war empört gegen das Publikum. Die allgemeinste Verwirrung herrschte, und die zweite Aufführung der Oper wurde vor der Hand ausgesetzt. In den nächsten Tagen war in Düsseldorf von Nichts die Rede als von dem Theaterscandal, die hiesige Zeitung war voll Anzeigen darüber. Endlich nannte sich der Urheber der Störungen; es war ein Regierungssecretär, der vom Präsidenten stark gescholten wurde, eine Massregel, die auch von anderen Chefs angewandt wurde, wo ihre Untergebenen der Theilnahme überführt oder verdächtig waren. Nachdem auf der anderen Seite der Verein zur Beförderung der Tonkunst ein Manifest erlassen, war man um die Wiederholung der Oper bei, zeigte das Theater-Comité an, dass es sich sogleich auflösen werde, wenn wieder die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen stattfände, kündigte aber die verlangte Oper an, die auf das glänzendste vor sich ging. Mendelssohn wurde mit vielem Applaus empfangen, der Publikum rief nach einem Tusch, der ihm gebracht ward; dann folgte fast andächtige Stille, nur von dem lebhaftesten Beifall unterbrochen, der alle einzelnen Nummern begleitete.«

Weiterhin dirigirte Mendelssohn in der Reihe dieser Mo-

sterverstellungen Egmont mit Beethoven's Musik, bei welchen das Publikum sich im an hielt, und sodann (Anfang März 1834) den Wasserträger, der sich gut ging und viel Glück machte.

»Schon Anfang März war von Seiten des provisorischen Theatervereins unter der Hand bei Immermann (der damals noch als Jurist im Staatsdienste sich befand) angefragt worden, ob er die Intendanz einer zu bildenden städtischen Bühne übernehmen werde. Auf seine im Allgemeinen zustimmende Antwort hatte sich der Verein definitiv constituirt und mit Statut festgestellt, nach welchem die Stadt, welche die Eigenthümerin des Hauses war, das Theater als städtische Anstalt gründete. Die Mittel zu dieser Gründung sollten durch ein Actiencapital von mindestens 10,000 Thalern beschafft werden; die Dauer des Unternehmens, an dessen Spitze ein Verwaltungsrath stand, wurde vorläufig auf drei Jahre festgesetzt, und seine artistische Leitung sollte ausser dem Intendanten einem Musikdirector anvertraut werden.«

Immermann machte sich nun ans Werk. Aber schon bei den ersten praktischen Versuchen ebegannen die Differenzen mit Felix Mendelssohn, die zu dem Bruch mit demselben von der Bühne führten, mit welchem für Immermann eigentlich die Blüthe von dem Unternehmen abgestreift wurde, als seine Knospe noch aufgebrochen waren. Mendelssohn hatte von vorn herein weniger Eifer für die Sache gefühlt, als Immermann, ausserdem fehlten ihm die praktischen Erfahrungen, die diesen unterstützten. Manches war während des Sommers versäumt, was zur Vorbereitung für die Oper nothwendig gewesen wäre, und es ahlte [illegible] sich auf diesem schwierigen Gebiete an der Ordnung, als die Proben begonnen sollten. Bei den Verhandlungen aber die Art, wie diesen Mängeln abzuhelfen sei, traten die Verschiedenheiten in den Charakteren beider Männer, und die Folgen ihrer ungleichen Lebensführung schroff hervor. Mendelssohn's glückliche Jugend hatte ihn auf ebenem Pfade ein genöthigt, mit Reigungen seine Kraft anklingen zu ohne, die unmittelbar dafür Genuss gewähren. Immermann war im Kampf zwischen Neigung und Nothwendigkeit gereift. Gewöhnlich muss aber war, dass Mendelssohn nicht die Sache selbst warm und voll erfasste, sondern dass er bald gestand, er habe sich dem Theater in Düsseldorf nur um Immermann's und seiner Wünschen willen gewidmet. Darin lag der eigentliche Grundfehler, denn Niemand ist im Stande sich rein um eines Andern willen auf die Dauer mit einem schwierigen und verdriesslichen Geschäfte zu befassen. Immermann hatte Mendelssohn's Beitritt zu der Sache auch nie als ein Opfer begehrt, vielmehr ihn dazu in der Meinung aufgefordert, dass ihm die Ausführung der Idee einer künstlerischen Bühne selbst Vergnügen machen würde, und in der Ueberzeugung, dass es vortheilhaft für den jungen Künstler sei, wenn er sich bei den Hervorbringungen eines bedeutenden Zweiges seiner Kunst so hülfthätig, wie es hier der Fall war. Das einzige Persönliche, was dabei mit im Spiel war, bestand in der Hoffnung, durch gegenseitige Achtung und Zuneigung das gemeinsame Wirken zu fördern. Von der Hand kam man zwar noch zu einer Verständigung, doch blieb Immermann schon jetzt von der Sorge nicht frei, dass die individuell persönliche Art, in welcher Mendelssohn die öffentlichen allgemeinen Verhältnisse nahm — ohne böse Absicht von seiner Seite — zu manchen Verdruss führen könne. Indessen unterdrückte er solche Gedanken zurück und baute darauf, dass die Liebenswürdigkeit und Güte, welche er als Grundzüge in des Freundes Natur ansah, immer wieder die auftauchenden Schwierigkeiten überwinden würden und gab sich alle Mühe, ihm bei der Organisation der Oper behülflich zu sein.«

Am 28. October fand die Eröffnung der Bühne statt mit Kleist's Prinzen von Homburg, Vorspiel von Immermann und zwei Ouverturen: Jubelouverture von Weber und Fidelio-Ouvertüre von Beethoven. Die zweite Vorstellung bestand aus einer Oper: Marschner's Templer und Jüdin. Das hab ihm, sehen an Allem nur mässig Theil und hielt sich dann demonstrativ zurück.

»Als zweite Oper sollte der Oberon gegeben werden, und es wurden für denselben viele Anschaffungen verlangt, zum Theil so spät, dass die Herstellung mancher Dinge garnicht auszuführen war. Immermann bewilligte Alles, was möglich und den Kräften der Bühne gemäss war, aber theils traten ihm wieder von dem Singenden und singenden Theil des Bühnenpersonals Prätensionen, Bedenken und Grillen entgegen, theils war die Musik in ihrem Schwanken doch nicht eigentlich sein Element, und der Unmuth über die Oper und ihre Besten mehrte sich unverkennbar in ihm. Das Härteste stand jedoch von dieser Seite noch bevor, denn am Abend der Oberon-Aufführung, also dem elften Tage nach der Eröffnung der Bühne, erklärte ihm Mendelssohn, dass er sich von den Geschäften der Intendanz zurück zu ziehen wünsche, weil seine Gesundheit und seine übrigen Arbeiten darunter litten. Zwar hatte er in der jüngsten Zeit wiederholt geäussert, dass ihm das Theater [illegible] habe, und dass er demselben nur um Immermann's willen beigetreten sei, dennoch war dieser völlig durch die Mittheilung überrascht. Aber Mendelssohn's Vorsatz stand fest, und in einer Versammlung des Verwaltungsrathes am 15. November kündigte er demselben an, indem er zugleich vorschlug, das laufende Repertoir durch den Musikdirector Julius Rietz ausführen zu lassen, und das Versprechen gab in Zukunft noch einzelne Opern zu dirigiren. Der Verwaltungsrath genehmigte diesen Antrag und damit war das geistig künstlerische Zusammenwirken Immermann's mit einem befreundeten Talente, das ihm so reizend erschienen war, das gemeinsame Ringen und Schaffen, worauf er sich lange gefreut hatte, zu Ende. Eduard Devrient bezeichnet den Grund dieses raschen Bruches in seiner Geschichte des Theaters mit wenigen treffenden Worten: Immermann's herbe und eisenstarrige Natur und Mendelssohn's verwöhnte Reizbarkeit stiessen zusammen. Immermann war gewohnt, allen Widerstand zu besiegen; Mendelssohn, keinen zu ertragen.

»Die Anziehungskraft, welche Mendelssohn's Persönlichkeit und seine Leitung der Oper hätte geben, und wodurch er diese zu einer wichtigen Unterstützung des Unternehmens hätte machen sollen, was nun verloren; es war Glück genug, dass Julius Rietz voll Talent, Fleiss und Liebe für die eigentlich musikalischen Leistungen eintrat.«

(Fortsetzung folgt.)

Zur Quintenfrage.

Von H. Sattler.

Längst schon wird das alte Quintenverbot nicht mehr respectirt, in neuerer Zeit besonders ist dieses Verbots arg angefeindet, so dass es gänzlich fast ganz desselben gedrungen ist. Obgleich ich nicht so radical zu Werke gehen möchte, so kann ich doch nicht leugnen, dass ein allgemeines Verbot der Quintenparallelen nur noch für Schüler von Bedeutung sein kann, während Meister des harmonischen Satzes sich längst davon befreit haben. Mit Recht aber wird der Schüler fragen nach dem Grunde des Verbots, der Meister wird bei Beantwortung dieser Frage Gottfr. Weber, Marx u. A. heranziehen, sich selbst aber gestehen, dass diese Gründe alle nicht stichhaltig sind. Und doch muss es vernünftige Gründe geben. Wenn die Kunst die Aufgabe hat, Ideen zu veranschaulichen, so kann die Lösung dieser Aufgabe ebensowenig aus den Gesetzen der Akustik allein aus den Dedeutungen der Akustik einseitig hergeleitet werden; sie kann nur durch die Hinweisung auf die engste Verbindung und Wechselwirkung zwischen Geistes- und Körperwelt, aus nach ihrer Gesetzen stattfinden. Erscheinungen in der Geister- oder Seelenwelt müssten wir daher aus den Gesetzen der Körperwelt (z. B. Akustik) und um-

gehört sinnliche Erscheinungen aus den Gesetzen der Geisterwelt (Logik) erklären können. Die reine aber ... gehen uns Aufklärung über die Verhältnisse der einzelnen Intervalle der Durtonleiter, wir können diese Verhältnisse messen und genau durch Zahlen ausdrücken, was aber ist der Inhalt dann [illegible] Haben etwa Haydn oder Bach sich ... jener in der ... oder in der ... Gesetze der ... Dualität ... gepreßt oder haben sie nicht vielmehr die allgemeinen Naturgesetze der Bewegung vor Augen gehabt? Was mit dem Steigen des Tones ... verbunden ist, so empfangen wir mit dem ... Bogen der Töne nur das Gefühl für jene Verwandlung, der Töne ... scheinen ... klarer heller.

Um nahe auf meinen Vorwurf einzugehen, erinnere ich zunächst an die ... oder ... Körper, so sind deren zwei Expansion und Attraction ... oder die Kraft der Ausdehnung und Anziehung (von diesen Kräften werden auch die Schwingungen beherrscht), daher verlaufende und verdichtende Wellen. Die Ausdehnung der Körper würde ins Unendliche fortschreiten, wenn nicht die entgegengesetzte Kraft, d. i. die Anziehung, dagegen wirkte. Es ist klar, dass die Anziehungskraft in dem Momente ihrer Wirkung stärker ... als die Kraft der Ausdehnung jenes Körpers, welcher angezogen werden soll. Hieraus aber entsteht das einfache Naturgesetz: ... Wir diesem Gesetz auf ... melodische, harmonische und rhythmische Erscheinungen angewendet werden, denn es insbesondere auch auf unsere Quinten ... Wenn man bisher das ... und Unangenehme der Quintenfolgen in harmonischen Verhältnissen gesucht hat, so konnte immer ... Resultaten in der Forderung der Quinten und Quarten ... jene ... der harmonischen Folgen aufsucht ... werden. Versuchen wir daher die Quintenfrage auf eine andere Weise zu erklären, in welcher jenes Naturgesetz, das Stärkere zieht das Schwächere an, zur Anwendung kommt. Hören wir die Quinte ..., so empfindet unser Ohr den Ton ... die Grundton ..., so als wichtigeren schwereren ... Ton gegenüber, ... Verhältnis entgegen, welche zwar das Verwandtschaft ... aber ... Linie ... ist ... dem ... hervorgehen können, wie die ... Tonverhältnisse ... erscheint ... gegenüber weniger wichtig, weniger schwer und stark.

(Fortsetzung folgt.)

Sprechmaschine und Kehlkopfspiegel

(Schluss.)

Da alle diese Stücke nur ein ... Zusammenspiel der wesentlichen Töne des menschlichen Stimm- und Sprechorganes ausmachten, so fehlte noch sehr Vieles zur Vollkommenheit einer Sprechmaschine, aber Kempelen ... doch so weit, jedes französische oder italienische Wort, ferner viele lateinische und manche ... vocalreiche deutsche Wörter mittelst seiner Maschine ... auszusprechen, wobei im Wesentlichen wie auf einer Orgel gespielt wurde. Es war jedoch der Mechanismus ... viel ... als an der Orgel oder am Clavier, so dass nach Kempelens ... in drei Wochen eine bewunderungswerthe Fertigkeit im Spielen erlangen konnte.

Die ersten Worte, welche Kempelen ... seinem Instrumente glücklich ..., waren »Mama« und »Papa«, weil in der That bei diesen und ähnlichen Worten die einfachsten Verhältnisse in den beim Sprechen betheiligten Stärken der ... auftreten. Die Mutter ..., ... und Kindermädchen wissen das praktisch sehr gut. Die Natur schliesst sich auch ... Das ... des Kempelen'schen Sprechorgans sind aus den Fabrikanten in das Innere jener ... Puppen übertragen worden, und beim Zusammendrücken derselben presst man einen kleinen Blasebalg zusammen, dessen ... Luft das Zungenpfeifchen zum Tönen bringt; das letztere wird dann ... durch die ... verborgenen Mund- und Nasenventile articulirt, ... unserem Blasebalg, ich meine die Lungen, ... unserer Athem ... und der durch ... Luftbehälter ... drücken, wenn wir ... im Kehlkopf steckenden ... Zungenplättchen zum Tönen anregen wollen.

Kempelen's Sprechmaschine ist nach London ausgewandert, im Kings College daselbst kann man sie sehen und hören.

Ausser den Wiener[n] hatte nur einen Kratzenstein in Petersburg gleichzeitig mit Kempelen die Anfertigung einer Sprechmaschine versucht, ... jedoch über die künstliche Hervorrufung von Vocalen nicht hinausgekommen.

Was aus der sprechenden Maschine Kempelen's im Laufe der Zeiten noch werden wird, ... durch Kempelen's Maschinen Candidatenreden ... — wir ... sicher ... »Mechanismus des menschlichen Sprechens nebst der Beschreibung einer sprechenden Maschine. Wien 1791« ... die Zeit ... Wahrheiten über die Mechanik der menschlichen Stimme und Sprache. Kempelen ... in seinem trefflichen und interessanten Werke ... Laut, den der Mensch erzeugt ... selbst das Räuspern, Schnalzen, Schnarchen und — Niesen nicht.

Die Aufnahme an die genialen Arbeiten des wackeren Kempelen wurde vor einigen Jahren durch die ... akustischen Studien von Helmholtz wachgerufen. Dieser Forscher hat zuerst erkannt, ... die Vocale verschiedene ... Klangfarben oder harmonische Tonsatz ... welche in der ... menschlichen Stimme vermöge der ... der Nerven- und Mundhöhle dadurch hervorgerufen und verstärkt werden, dass wir die Mundhöhle für gewisse Töne ... Indem wir unsere Mundhöhle ... andere Formen und Grössen ... — was ... die ... des ... in der Mundhöhle beim Laute des Vocales ist? Helmholtz hat ... Klangfarben des Vocals durch die ... Wirkungen ... Stimmgabeln ..., ... auf ganz anderem Wege als Kempelen künstlich hervorgerufen.

Obschon Kempelen seinerseits noch nicht die wahre Natur der Vocale erkennen konnte, so hat er dennoch die ... Bedingungen für die Bildung und Entstehung der Vocale ..., ja ... in der ... Natur ..., dass die Vocale ... Art und ... und es ist ihm ... die ...

Auch hinsichtlich der im Schlund und in der Mundhöhle erzeugten ... Geräusche ... Consonanten hatte Kempelen ... die Hauptsache ... das Richtige getroffen und man ... Bedeutung derselben ... Zeit nur einiger Verbesserungen ... durch Vergleichung derselben mit der ... Systematik der Sprachlaute, ... unser Landsmann ... Leipzig an die Universität berufene Professor Dr. Johann Czermak ... Vortrag: »Wesen und Bildung der Stimm- und Sprachlaute« ... übernommen habe.

Von jeher wurden das Gebiet über die Entstehung der Stimm- und Redelaute von den Natur-, Sprach- sowie Musikforschern fleissig bearbeitet, aber erst die genau beobachtende ... Methode unseres Jahrhunderts ... über die Physiologie, das Wesen und die Thätigkeit des Stimm- und Sprechorganes gebracht. Kann man doch ... in der ... Zeit ... Kehlkopfspiegel ... in den Schlund, Kehlkopf und sogar weit ... in die Luftröhre ... das eigentliche Stimmorgan direct beobachten. Professor Czermak erzählt ... Wien ... »Populären physiologischen Vorträgen«, ... die Kehle der Sänger ..., der ... und mehrerer anderer ... des Spiegels untersucht, und ... auf diesem Wege ... Organe eines ... Sängers ... — und den ... Precision und ... Bewegung der ... Harmonie der ... Theile.

Mittelst des Kehlkopfspiegelverfahrens ... wir demnach die ... Vorgänge ... der Stelle der Stimm-Erzeugung ... jedoch ... das ... optische ... die Thätigkeit der Sprech- und Hörwerkzeuge zu ..., denn wir finden ... populären Vorträgen ... eine ... Vorrichtung, um die Bewegungen des Gaumensegels zu erkennen und einen Apparat, um ... die ... Vorstellung des Ohrmuschel ... zu machen.

(Wiener »N. fr. Presse«.)

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20 Juli 1870. **Nr. 29.** V. Jahrgang.

Inhalt: Otto Jahn (Schluss). — Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector am Immermann's Theater in Düsseldorf 1833—1835 (Fortsetzung). — Zur Quintenfrage (Fortsetzung). — Das norddeutsche Bundesgesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken. — Anzeiger.

Otto Jahn.

(Schluss.)

Die Oper Fidelio verdankt Jahn noch fernere Resultate, mehr dem historischen Gebiete angehörig. Der Aufsatz »Leonore oder Fidelio?« in den gesammelten Aufsätzen berichtigt verschiedene von Anderen und auch von Jahn selbst bei der ersten Bearbeitung begangene Irrthümer, stellt durch feine Combination und Erforschung der Ueberlieferung die Namensfrage fest, dass nämlich Beethoven die Absicht gehabt habe die Oper Leonore zu nennen, giebt Mittheilungen aus Skizzenbüchern und frühen Beethovens und was sonst hinzukommen mochte. Je tiefer wir bedauern, dass Jahn zur Bearbeitung der Biographie Beethovens nicht mehr kommen sollte, um so begieriger nehmen wir jede Aeusserung von ihm auf, die die Charakteristik des grossen Meisters nach der Seine seinem Denkens, Arbeitens, seiner Kunst betrifft; so wenn er S. 246 über das Verhältniss der Skizzen zu den vollständigen Werken sagt. Auch hier hat er noch Gelegenheit genommen das Princip zu betonen, welches bei einer historischen Untersuchung für ihn leitend sein musste. An sich, meint er, könne die Frage nach dem Titel eines Meisterwerkes unwesentlich scheinen; allein bei einer historischen Untersuchung werde es Pflicht, wenn auch nur am Nebenumstand Zweifel und Unsicherheit erregt, dieselben zu beseitigen und die Wahrheit zu ermitteln, ohne Rücksicht auf den Anhalt, welche daraus gezogen werden mögen.

Wir erwähnen dieser Stelle gleich das Uebrige, was Jahn noch sonst noch über Beethoven hat hervortreten lassen. Dahin gehört der Aufsatz »Beethoven im Malkasten«, in welchem er gegen eine unkünstlerische Vermengung von Musik und Malerei Protest erhebt, ferner die schönen Worte über die neunte Symphonie, als Einleitung zum Programm des niederrheinischen Musikfestes geschrieben, in welchen dieses Werk als der tiefste Ausdruck des Beethoven'schen Ideals in sein helles Licht gestellt wird. Ganz besonders aber hat Jahn über viele Beethoven betreffende Punkte Aufschlüsse gegeben in dem reichhaltigen Aufsatze »Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« (Ges. Aufsätze S. 270 ff.), mit welchem er die grosse Gesammtausgabe von Beethoven's Werken, an deren Zustandekommen er gewiss selbst grossen Antheil hatte, einführt. Hier werden die kritischen und wissenschaftlichen Grundsätze in Behandlung von Musikwerken recht eigentlich festgestellt, über Beethoven's Jugendarbeiten, Studien, Absichten bezüglich der Herausgabe seiner Werke die reichsten Mittheilungen gegeben und mit erstaunlicher Kenntniss und dabei angemessener Lebhaftigkeit der Darstellung ein weiter Blick über alle hier einschlagenden Fragen eröffnet.*)

So vereinzelt aber hat das bleiben müssen, was uns Jahn über seinen eigentlichen Lieblingscomponisten, dessen Erforschung er zu seiner Lebensaufgabe gemacht, mitzutheilen Gelegenheit gefunden. Das Bild der Persönlichkeit seines Schaffens stand lebhaft vor seiner Seele, und war gleich dem Mozart's in seinem ganzen Umfange von ihm durchdacht und befestigt, wie jeder erkennen konnte, dem es vergönnt war Jahn persönlich über diese Dinge reden zu hören; und nun müssen wir völlig darauf verzichten, in dieser Weise die Kenntniss Beethoven's gefördert zu sehen, dessen Bild so, entweder gegenwärtig Niemand so vermag wie es Jahn würde gelungen sein.

Dass wir dem Vertrauen unverrückbar ausgesprochen dürfen, was wird uns das verdanken, der Jahn's Mozart in sich aufgenommen, den Höhepunkt biographisch-geschichtlicher Forschung auf dem Gebiete der Musik. Man wird nicht erwarten, dass wir hier auf dieses Werk noch einmal ausführlich eingehen; die grosse Verbreitung desselben in allen Kreisen, in welchen die Musik mit Ernst gepflegt wird, und der grosse immer fortwirkende Einfluss, den es auf die gesammte Forschung und Anschauung unserer Zeit geübt hat, die häufigen Gelegenheiten ferner, welche auch in dieser Zeitung Besprechungen desselben veranlasst haben, überheben uns der Nothwendigkeit, hier uns noch einmal ausführlicher darüber zu verbreiten.**) Wir haben nur hinzuzufügen, wie hier die drei Seiten der Jahn'schen musikalischen Wirksamkeit, die kritische, die historische und die künstlerisch-ästhetische sich vereinigt haben zu dem grossartigen Bau, der hier ein Wahrzeichen deutschen Fleisses und deutschen Tiefe für alle Zeiten aufgerichtet ist. Mit umfassendster Erfahrung aller zugänglichen gedruckten, geschriebenen und mündlichen Quellen, und mit klarer und scharfer Combination und Beurtheilung des in denselben enthaltenen Ueberlie-

*) Wir erwähnen hier die Anzeige des Nottebohm'schen Verzeichnisses von Beethoven's Werken in Nr. 6 der Allg. M. Ztg. von 1868 das letzte unseres Wissens, was Jahn öffentlich über Musik gesagt hat.

**) Wir dürfen hier auf Nr. 51 u. 52 des Jahrgangs 1866 dieser Zeitung verweisen, wo wir über das Verhältniss der neuen zur ersten Auflage uns ausgesprochen.

lerung ist das Lebensbild des Meisters entworfen und bis in seine einzelnen Züge ausgeführt, und die nachspürende Arbeit, der strenge sittliche Ernst, der hier an die Beleuchtung der Wahrheit gesetzt ist, giebt demselben einen Charakter von Zuverlässigkeit und Treue, die man bei dem bis dahin noch bekannten ähnlichen Arbeiten so empfunden hatte. Aber wir erhalten noch mehr als erforschte Thatsachen: bleibt bei Jahn nicht, wie in so vielen anderen Fällen, am leblosen aufgehäuften Material, sondern vermöge des tiefen Kenntnisse des menschlichen Herzens, der angeborenen Gabe der Anschauung und des menschlichen Verständnisses vereinigt sich alles zu einem klaren lebensvollen Charakterbilde, wie eben nicht eine äusserlich verbundene Erlebnisse und Daten, sondern einen Menschen mit seinem ganzen Denken und Empfinden vor uns, mit welchem wir so verkehren glauben, als wäre er uns nahe, und dessen verborgenste Gemüthsregungen uns offenbar werden. Wie sich nun dieses Denken und Empfinden beim musikalischen Dinge äussert, wie sich auf Grund hoher Begabung des Meisters entwickelt, unter welchen Bedingungen und in welcher Weise das Schaffensdrang in ihm sich regt, und welche Gesetze sein Schaffen bestimmen, das eindringlich zu schildern konnte eben nur dem gelingen, dem neben historischer Forschungsgabe auch die technische Kenntniss in so vollem Maasse zu Gebote stand wie Jahn. So gelang es ihm, Mozart nicht nur in seiner einzelnen Erscheinung zu erfassen und zu schildern, sondern ihn menschlich und künstlerisch in die Entwicklung der Zeit zu stellen, aus welcher er mit seinem Streben und Schaffen hervorging. Dies hat besonders in einer kritischen Hinsicht den Erfolg gebracht, dass wir alle die Gattungen, in denen Mozart schuf, in ihrer historischen Entwicklung überschauen; die Abhandlungen, welche jedem ein auch nur wenig angebauten Gebieten bewegten, geradezu bahnbrechend für alle weitere Forschung genannt werden müssen. Aber schwieriger noch und man möchte sagen bedenklicher war der Versuch, die genial-schöpferische Natur selbst in ihren Tiefen zu erfassen und nach ihrem Eigenthümlichen zu bezeichnen. Was Jahn's dahin zielenden Versuch anlangt und überdacht hat, wie er im zweiten Bande des Mozart (S. 10 fg. 2. Aufl.) enthalten ist, wird erkennen, in wie hohem Grade es ihm auch in diesem schwer zu betretenden Gebiete gelang, dem geheimnissvollen Walten des Genius zu nahen, zu beschreiben, was der Betrachtung zu widerstreben scheint, wie er eben nach klar in sich selbst einen Maassstab zum Verständniss des Meisters fand, so auch selbst, da ihm jenes von Jugend auf das Bedürfniss des Schaffens nicht fremd war. Was hier von der Conception des Kunstwerks, von dem Verhältniss von Form und Inhalt, von Erfinden und Gestalten, dem Walten der künstlerischen Individualität bis in die kleinsten Details gesagt worden, das ist für alle Beurtheilung zu beherzigen und in seiner Anwendung auf Mozart von der leuchtendsten Bedeutung. Man lese besonders, was S. 409 über den ersten Impuls zum Kunstwerke gesagt wird. Die Wahrheit, dass nach diesem ersten Impulse, nachdem der musikalische Gedanke geboren sei, die Ausarbeitung nur musikalischen Gesetzen folge, dass ein im Einzelnen nicht mehr an äussere Veranlassungen anknüpfen und die Frage auch solcher in der Regel eine müssige sei, hat Jahn auch einmal in dem Aufsatze über Beethoven (Ges. Aufs. S. 272) betont und seinen Standpunkt allen nichtkünstlerischen Versuchen gegenüber auf das Deutlichste bezeichnet. Aber nicht bloss die Erfindung, sondern auch die Arbeit, und hier wiederum nicht bloss die äussere in die Augen fallende, sondern die tiefe innere

Arbeit wird in treffenden Zügen uns vor Augen geführt, auch hier fliesst das künstlerische und das menschliche Bild vollständig zusammen. Auf diesen Voraussetzungen ruht die gesammte ästhetische Kritik und Analyse im Einzelnen, welche er dem Buche zu den Hauptwerken Mozart's mit einer Klarheit der Auffassung, mit einer Genauigkeit der Beobachtung, mit einer Tiefe der Nachempfindung giebt, wird, dass die hier gegebenen Analysen alles ähnliche bisher Gebotene überragen und für alle nachfolgende Zeit als mustergültig angesehen werden müssen. Man hat es mit Recht als den Vorzug des Jahn'schen Weise bezeichnet, das Kunstwerk vor Allem aus sich selbst zu erklären, und so ist es auch hier in der That überall die technischen Voraussetzungen der musikalischen Kunst und der speciellen Gattung derselben sind es, worauf sich überall Beurtheilung und Beurtheilung wie auf sicherer Grundlage aufbaut.*) Da wird nichts Fremdes, Aeusserliches schon zur Deutung und Erklärung herangebracht, nirgendwo der bloss subjective Eindruck, der je nach wechselnd sein kann, zu Grunde gelegt, und doch, wie überzeugend und überraschend sind allenthalben die Aufschlüsse, die man hier überall nicht nur über das Tonstück, sondern auch über den inneren Gehalt des Kunstwerks bekommt, und das eben nur auf dieser seltenen Vereinigung technischer Durchbildung und menschlich-künstlerischen Verständnisses beruhen. So gelang es ihm, was Ansprüche so bringen, was mancher denkende Musiker wohl gefühlt hatte, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können, so ferner, was man beim musikalischen Kunstwerk Ausdruck, Gehalt, Charakteristik nennt, aus dem Bereiche dunkler Vorstellungen zu klaren Begriffen zu erheben. Nirgendwo hat sich dies glänzender bewährt, als in den wahrhaft classischen Analysen der grossen dramatischen Meisterwerke Mozart's, die wir alle von Jugend auf so kennen vermeinten, und von denen man, nachdem man von Jahn's Beurtheilung Kenntniss genommen, auch gestehen musste, dass man sie zwar genossen, doch nur ungenügend von innen heraus begriffen hatte, dass man jetzt erst verstehe, wie der seelische Gehalt sowohl in den Empfindungen der einzelnen Person wie der gesammten Situation in bestimmter und verständlicher Weise in den Motiven des Gesanges und der Instrumente enthalten ist. Wir schliessen diese aphoristischen Bemerkungen über Jahn's Mozart, die uns kurz zu das zusammenfassen, was jedem bekannt ist, und die Stellung dieses grossen Werkes in unserer musikalischen Literatur noch einmal andeuten, seine Bedeutung von dem ganzen geistigen Standpunkte des hochverdienten Verfassers erklären sollten.

Dass Jahn's philologisch-kritische Thätigkeit auch Mozart zu Gute gekommen ist, wird man aus den Mittheilungen erkennen, die in der ersten Auflage des Buches in den Anhängen zu verschiedenen Werken Mozart's gegeben sind; zweitens auch hat er hier sich der Herausgabe grösserer bis dahin nicht gedruckten Werke unterzogen, der Litanei in B dur und der Oper *Il re pastore*. Endlich enthalten die letzten Jahrgänge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung auch einige kleinere Mittheilungen über Mozart (Jahrgang 1867, S. 135, 153, 202 fg.). —

Noch ist auf Jahn's kleinere Arbeiten zurückzukommen, welche nach Standpunkt und Methode sämmtlich auf gleicher Höhe stehen, ja bei ihrer leichteren Uebersichtlichkeit dasselbe vielleicht in noch lehrreicherer Weise

*) Man vergleiche, was Jahn selbst am Schlusse der Vorrede zur ersten Auflage über die musikalische Charakteristik sagt.

kennzeichnen. Ebenso namentlich die beiden Aufsätze über Mendelssohn, die Artikel über Wagner und Berlioz und die beiden Berichte über niederrheinische Musikfeste. In den beiden ersten, über Mendelssohn Paulus und Elias, welche der ersten Zeit seiner musikalisch-schriftstellerischen Thätigkeit angehören (die über beiden erschienen bereits 1842 als Gelegenheitsschrift), tritt bereits die ganze Individualität des Schriftstellers, die volle Würdigung der in Frage stehenden Kunstwerke nach Massgabe der unmittelbaren Voraussetzungen hervor, und indem wir die lehrreichste Analyse der beiden Oratorien erhalten, wird zugleich über die Bestrebungen und die Künstlernatur Mendelssohns in treffender Weise geurtheilt. Die warme Pietät, mit welcher hier wahrhaft künstlerisches Streben und hohe Begabung anerkannt wird, schliesst keineswegs die volle Ueberlegenheit der Kritik aus, und jede eindringende Erforschung des Meisters den Jahn selbst nicht schöner ehren konnte als durch die bekannten, die Vorrede des Mozart eröffnenden Worte,*) mird auf Jahns Arbeit als Grundlage zurückgehen müssen. Mit noch grösserem Interesse hat man vielleicht immer gegen die Zukunftsmusik gerichteten Arbeiten entgegengenommen, weil gerade hier seine tiefe Ueberzeugung, sein lebendiges Wahrheitsgefühl und sein reiner künstlerischer Sinn einer grossen und weite Kreise ergreifenden Kunstverirrung gegenüber zu einem ungewöhnlich lebendigen, häufig mit Humor gewürzten Ausdrucke kommt. Indem er auch hier den Intentionen des Componisten mit Schärfe auf den Grund geht und den Widerspruch derselben mit den unabänderlichen Gesetzen der Kunst aufzeigt, hat er gerade in diesen Aufsätzen mehr als in vielen anderen Gelegenheit, seine Ansicht von dem Wesen und der Ausdrucksfähigkeit der Musik überhaupt darzulegen und namentlich den Begriff der dramatischen Musik, dem Missbrauche, welcher mit demselben getrieben wurde gegenüber, festzustellen. »Das Wesen der Musik«, sagt er S. 143, »liegt in dem Ausdrucke der Empfindung, und sie kann dieselbe in einer Unmittelbarkeit, Reinheit, mit einem unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nüancirung, mit einer Tiefe der Auffassung darstellen, dass sie sogar die contrastirenden Empfindungen, wie sie aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind, wiederum zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen vermag. In dieser wunderbaren Macht der Musik liegt auch ihre Beschränkung; sie ist unfähig, den Ausdruck der Empfindungen bis zu bestimmten Vorstellungen zu halten und zu individualisiren; sie vermag daher nicht Handlungen als solche auszudrücken, sie vermag nicht einmal die psychologische Motivirung der Handlung in ihren einzelnen Momenten wiederzugeben, weil hier nicht bloss Empfindungen walten, sondern das Gedankenmässige wenigstens in gleichem Maasse bestimmend ist, welches der Musik an sich fremd ist.« Daher, fährt er fort, könne auch die Verbindung der Musik mit der Poesie wohl zu gegenseitiger Beschränkung, damit eine höhere Einheit entstehe, niemals aber zu einer Aufgebung der Gesetze ihres eigenen Wesens führen. Damit ist das Urtheil gesprochen über alle Versuche, der Musik durch bestimmte Programme einen gedankenmässigen Inhalt zu geben, und ebenso über die Wagner'sche Auffassung der dramatischen Musik, welche das Wort und also den Gedanken in seinem Fortgange ausdrücken und verfolgen will und sich so von dem naturgemässen Gebiete und der demselben entsprechenden Form der Musik lossagt.

Dem gegenüber hat Jahn die wahre Natur der dramatischen Charakteristik bereits in dem Aufsatze über den Paulus (S. 36) auseinandergesetzt und sein ganzer Mozart bietet die praktischen Belege dazu. So haben die Arbeiten über die beiden Wagner'schen Opern einen weit über den nächsten Zweck der Abwehr gegen Unnatur und Verirrung hinausgehenden positiven Werth gebracht. Jahn ist auf diese Polemik später nicht mehr zurückgekommen; er zog es vor, wie er sich selbst mehrfach geäussert, durch positive Leistungen dem Durchdringen der Wahrheit zu dienen; und es konnte in der That kein entschiedenerer Protest gegen alle Überspanntheit und unklaren Theorien geboten werden, als durch Jahns Mozart. Bekanntlich, wie er die hier eingreifende Hauptfrage, die nach dem Wesen dramatischer Musik und dem Verhältnisse zwischen Wort und Ton, in der glänzenden Beurtheilung der Wirksamkeit Glucks und der Vergleichung desselben mit Mozart erörtert und wie wir glauben für immer gelöst hat.

Wir müssen endlich noch mit besonderem Nachdrucke der beiden Festberichte gedenken, die Jahn mit grossem Recht der Reihe seiner gesammelten Aufsätze wieder eingefügt hat. Nicht sowohl unmittelbar der Gegenstände wegen, deren Bedeutung man als eine vorübergehende bezeichnen könnte, als vielmehr in Folge der reichen Gelegenheit, welche hier Jahn erhielt, um seinen Standpunkt und sein Interesse nach den verschiedensten Seiten hin, wenn auch in kürzerer Form, darzulegen, sind dieselben von bleibendem Interesse. Was er über mehrere der hervorragenderen Componisten dachte, mit welcher Theilnahme er die Entwicklung der neueren Musik verfolgte, und namentlich was er vom ausführenden Künstler verlangte, darüber gewinnt man aus diesen Arbeiten einen erwünschten Aufschluss. In letzterer Beziehung sind namentlich die Beurtheilungen von Jenny Lind und von Stockhausen als mustergültig zu bezeichnen, und wiederum gelingt es Jahn hier, wie in so manchen anderen Fällen bei Gelegenheit von Musikstücken, die klare und schlichte Worte zu finden, was alle dunkel fühlen, ohne sich zu völliger Klarheit verhelfen zu können; eingeengt so bestimmt wie in diesen und den damit verbundenen Kritiken wird der einfache Gedanke hingestellt und erwiesen, dass der ausführende Künstler seine technische Durchbildung, die ihm nicht erlassen werden kann, doch nur im Dienste der höheren Aufgabe zu verwenden hat, das Kunstwerk seinen Intentionen nach wiederzugeben. In der entgegengesetzten Beziehung heben wir hier noch ausdrücklich hervor, dass Jahn hier Gelegenheit gefunden hat, etwas was er schon öfter in seinem besonderen Lichte zu zeigen, Haydns unverwüstlichen und den jugendlich schöpferischen Geist, die vollendete künstlerische Sicherheit und Klarheit, die sich in der »Schöpfung« darstellt, zu rühmen; dabei ist ein höchst Wort über die von Haydn angewendeten Tonmalerei ebenfalls bemerkenswerth. Dann aber hatte Jahn in diesem Zusammenhange auch zum Erstenmale Veranlassung, sich über Rob. Schumann's Kunst (das Paradies und die Peri war 1853 kurz vor Schumann's Tode, in Düsseldorf aufgeführt worden) so Sonsern und mit Wärme hebt er die poetische Auffassung, die tiefe Empfindung, die reiche Phantasie des ausgezeichneten Componisten hervor, ohne dabei einzelne Schattenseiten, die in der künstlerischen Gliederung, dem Mangel des Hervortretens der dramatischen Höhepunkte, der überwiegenden Wichtigkeit des Orchesters liegen, zu übersehen. Zu einer Zeit, in welcher auch die meisten Kunstfreunde noch in begeisterte Anhänger und ganz entschiedene Gegner Schumann's theilten, sehen wir Jahn durch seine in der Tagesrichtung laut werdende

*) Noch einmal hatte er Gelegenheit über Mendelssohn zu sprechen, in dem Berichte über das Düsseldorfer Musikfest, S. 410, wo er das Wesen dieses Künstlers kurz und treffend gezeichnet hat.

Stimme [illegible] nach objectiven künstlerischen Gesichtspunkten den richtigen Massstab der Beurtheilung finden, und so haben alle einzelnen Aeusserungen über Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, denen man hier begegnet — ich nenne Cherubini, Weber, Hiller, Gade etc — ihren Werth durch die Autorität des Mannes, aus welchem sie ausgesprochen sind, und in gleicher Weise werden wir uns auch der lebendigen und anregenden Darstellung erfreuen, mit welcher uns Jahn in das frohe und gehobene Leben jener Feste einzuführen weiss.

Wir dürfen schliesslich auch nicht daran vorübergehen, dass Otto Jahn ein paar Mal selbst als Componist hervorgetreten ist. Mehrere Liederhefte, von denen zwei Compositionen von plattdeutschen Gedichten aus Klaus Groth's Quickborn enthalten, und ein Heft vierstimmiger Gesänge (darunter Goethe's »Ueber allen Gipfeln«, Uhland's Frühlingsglaube, Shakespeare's »Komm herbei, komm herbei Tod«) sind von ihm im Druck erschienen, während er ausserdem noch Manches für sich selbst im Stillen und ungedruckt [illegible] hatte. Es wäre thöricht aus wenigen, verschiedenen Zeiten angehörigen Proben diese Thätigkeit näher charakterisiren zu wollen; es liegt schon ein bedeutender Grund zur Anerkennung der Tüchtigkeit und Gesundheit seines Empfindens darin, dass die Neigung zum eigenen Schaffen, nachdem er eine speciellere Weiterbildung nach dieser Seite hin abgebrochen und einen scheinbar ganz entgegengesetzten Weg eingeschlagen, sich noch lebendig erwies, dass der Quell der Empfindung, die sich in Tönen offenbaren wollte, auch unter dem Walten strenger Kritik nicht versiegt war. Dies vorausgesetzt, bekommt es aber noch höhere Bedeutung, wenn wir zugestehen müssen, dass Jahn's Compositionen sich durch Wahrheit der Empfindung, Klarheit und Anmuth der Melodie, Wohlklang und Sicherheit der Behandlung ganz entschieden auszeichnen, dass sie sich durchaus über das Gewöhnliche erheben, und was das Wichtigste ist, dass sie nirgendwo ein dilettantisches Gepräge tragen.

So greift die Wirksamkeit dieses Mannes, welcher die Strenge der Forschung mit der Tiefe und Weichheit der Empfindung, die nüchterne Beobachtung mit der wärmsten Begeisterung in einer so seltenen Weise zu vereinigen wusste, in der verschiedensten Weise in das musikalische Leben und Denken unserer Zeit ein, und die Spuren seines Wirkens dauern noch ungeschwächt fort, werden es gewiss in der Folge noch mehr thun. An uns Zurückgebliebenen aber ist es, durch Eindringen in dieselbe uns die Gesetze künstlerischer Anschauung und Forschung zum lebendigen Bewusstsein zu bringen, und auf welchem Gebiete der Thätigkeit es auch sei, das sichere leitende Vorbild nicht aus den Augen zu verlieren. Dann wird der Schmerz über den so frühen Verlust des Mannes ein gemessenes eine Linderung erfahren, wenn die Anregung, die er gegeben, nachwirkt und wenn die Betrachtung der Kunst nach ihrem Wesen und ihrer historischen Entwicklung fort und fort in den von ihm gebahnten Bahnen wandelt, den sichersten, welche sie überhaupt einschlagen kann.

Dr H Deiters

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf. 1833—1834

(Fortsetzung.)

Ueber die hier beschriebene Angelegenheit haben wir auch Mendelssohn's eigene Aeusserungen, und die Sache ist erheblich und merkwürdig genug, um diese ebenfalls mitzutheilen. In einem Briefe vom 28. December 1833 an seinen Vater richtet er sich an seine Mutter und erzählt dieser: »Da Du, liebe Mutter, Zeitungen lesen magst, so sollst Du im nächsten Briefe ein gedrucktes Acten über die Geschichte, die die ganze Stadt drei Tage lang beschäftigt hat, erhalten. Nachdem der *grand scandale* angefangen hatte, der Vorhang dreimal gefallen und wieder aufgezogen war, — nachdem sie das erste Duett des zweiten Actes durchgesungen hatten, ohne vor Pfeifen, Trommeln und Brüllen gehört worden zu sein, nachdem man dem Regisseur die Zeitung aufs Theater geworfen hatte, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr pikirt weggegangen war, und der Vorhang zum vierten Male fiel, wollte ich meinen Stock hinlegen, oder ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde — die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute siegten, kurz, wir spielten den zweiten Act unter tiefer Stille und vielem Applaus weiter und durch. Nachher wurden Alle herausgerufen. Keiner kam, und Immermann und ich conferirten im Palmenkampfe des Pausenregens zwischen den schweren Teufeln, was zu thun sei. Ich erklärte, bis das Personal und ich keine Satisfaction hätten, dirigirte ich die Oper nicht wieder — zugleich kam eine Deputation von Mehreren aus dem Orchester, die wieder erklärten: wenn ich die Oper nicht dirigirte, würden sie nicht spielen; — nun jammerte der Schauspieldirector, der zur nächsten Vorstellung schon alle Billets verkauft hatte — Immermann fuhr alles um sich her an — mit solcher Grösse verliessen wir beide das Schlachtfeld. — Den folgenden Tag stand an den Ecken: wegen eingetretenen Hindernisses u. s. w., und wo man auf der Strasse ging, war von nichts die Rede als vom Scandal. Die halbe Zeitung voll Anzeigen darüber, der Urheber verantwortete sich — behauptete, er habe trotz allem dessen einen grossen Irrthum gehabt, für den er mir und dem Personal dankbar sei; — [illegible], und da er Regierungssecretär ist, so liess ihn der Präsident kommen, rüffelte ihn schrecklich ab, schickte ihn dann zum Director, der ihn wieder schrecklich rüffelte — den Soldaten, die Theil genommen hatten, ging es von ihrem Chef ebenso, der ganze Verein zur Beförderung der Tonkunst erliess ein Manifest, worin er um Wiederholung der Oper bat und auf die Störungen schalt — das Theater-Comité zeigte an, wenn die geringste Unterbrechung in unsern Vorstellungen wieder stattfände, würde sich's zugleich auflösen, — ich liess mir eine Ehrenerklärung vom Ausschuss geben, die Vorstellung zu beendigen für das Publicum, dass gefreut würde, vorigen Montag sollte sie eigentlich wiederholt werden — des Morgens hiess es allgemein, der Regierungssecretär solle ausgetrommelt werden wegen seiner deutschen Piquirtheit, nun kriegte Immermann das Fieber (wurde krank, s. oben) und ich versichere, dass ich mit sehr unangenehmen Gefühlen ins Orchester zum Anfang heruntergieng, weil ich beim kleinsten Scandal die Vorstellung aufgeben wollte. Aber gleich wie ich aufs Pult trat, empfingen sie mich mit vielem Applaus, riefen dann nach einem Tusch, der musste nun dreimal gebracht werden, unter einem Teufelsspectakel; dann wurde es mäuschenstille, alle einzelnen Nummern erhielten ihren Applaus, kurz, das Publicum war nun ebenso artig, wie es vorher ungeberdig. Ich wollte, Ihr hättet die Vorstellung gesehen: einzelne Scenen, ich bin überzeugt, könnten nicht schöner gehen wie an dem Abend: das Quartett z. B. und der Gast im letzten Finale, fast der ganze Leporello waren wirklich prächtig, und ich hatte grosse Freude daran. — Besonders ist mir's lieb, dass die Sänger, die, wie ich höre, Anfangs gegen diese Mustervorstellungen und mich persönlich gestimmt waren, sich jetzt für mich todtschlagen lassen, und die Zeit gar nicht erwarten wollen, bis ich wieder eine Oper gebe. — Aber wie, o Mutter, Du fragst, ob ich alle Opern dirigiren müsste, oder nicht? Gott

bewahre vor den Münzen, denn sie geben fast jede Woche zwei Opern, die sie mit einer Probe abschiessen. Ich bin nur ein Mitglied des Theatervereins — der hat mich in den Ausschuss gewählt — der demnach giebt jährlich sechs oder acht Mustervorstellungen, während zu ihrer Leitung ein Comité aus dem Comité sind Immermann und ich. Wir stehen also den Leuten ganz frei gegenüber und darum haben sie doppelten Respect vor uns.

»Wenn der grosse Theaterverein zu Stande kommt und das Theater ein stehendes und städtisches Institut wird, so ist Immermann entschlossen, seine ganze Landgerichtsrathstelle aufzugeben und sich auf fünf Jahre als Schauspielintendant zu engagiren. Nun sind aber wieder keine Actien gezeichnet unter der Bedingung, dass er dem Schauspiel und ich der Oper vorstünde; wie das nun werden soll, liegt noch im Schoosse der Zeiten sehr verborgen; ganz entziehen werde ich mich aber der Sache auf keinen Fall.»

In einem folgenden Briefe an seinen Vater vom 16. März 1834 schreibt er hierüber weiter: «Die acht Tage vor dem ‹Wasserträger› sind wirklich mühsam gewesen; täglich zwei grosse Proben, oft neun bis zehn Stunden im Ganzen, dann noch die Vorbereitungen für die Kirchenmusik in dieser Woche, dann kommt, dass man auch im Ärgern Anordnung der Scenen im Dialog für Alles sorgen muss, sonst geht es verkehrt; so kam ich etwas müde am Freitag Abend zum Pult; wir hatten noch den Vormittag eine vollständige Generalprobe halten müssen, so dass mir mein vorher drei ganz elend war. Auch hatten die Leute, die den Wasserträger seit vor 15 bis 20 Jahren gesehen oder davon gehört hatten, die Meinung, es sei eine alte vergessene Oper, die das Comité aufwärmen wolle, und auf der Bühne waren sie alle bange, — das gab aber gerade die rechte Stimmung für den ersten Act; das Ganze ging so gespannt durcheinander, dass schon bei dem zweiten Musikstück die ganze Düsseldorfer Opposition in Feuer gerieth, und klatschte und rief und wurde durchaus artig. Einen besseren Wasserträger als meinen Günther habe ich nie gesehen.

»Neulich ist die erste Theaterconferenz gewesen; das Ding wird sehr vernünftig angelegt und kann gut werden; doch halte ich mich ein wenig ferner dem Schauspiel, weil ich trotz des Vergnügens, das mir die Oper neulich gemacht hat, mich mit dem eigentlichen Theaterwesen, dem Schauspielergeschlechte, dem fortwährenden Effectmachen und -suchen nicht befreunden kann, und weil ich ja noch von meinem eigentlichen Zweck, das ich in Düsseldorf habe, für mich zu arbeiten, so weit entfernt. — Ich bekomme nur die obere Aufsicht über die musikalischen Geschäfte, Zusammensetzung des Orchesters, Engagements der Sänger, habe monatlich etwa eine Oper zu dirigiren (und auch das soll ganz von mir abhängen), mein dreimonatlicher Urlaub bleibt mir natürlich, und mit einem Wort, ich will beim hiesigen Theater ganz umsonst und nur als Freund der Sache stehen, nicht dabei angestellt sein. — Eben deshalb habe ich auch auf das Gehalt verzichtet, für welches sie nun einen zweiten Dirigenten anstellen müssen, der die Hauptarbeit zu thun hat.»

Was aber bei einer solchen, vermeintlich nach den persönlichen Wünschen sorgfältig vorgenommenen Einrichtung herauskam, wissen wir. Als ihm der Theaterrock zu warm wurde, trug er es nicht mit Geduld, wie ein Soldat, der über der Erreichung des Zieles alle Beschwerden vergisst, sondern warf kurzerhand den Rock aus und sprang seitwärts vom Wege ab. Am nächstfolgenden Tage nach der glücklichen Ausführung dieses Absprunges, am 4. Nov. 1834, schrieb er seiner Mutter: «Ich war hier in der entsetzlichsten Verwirrung und Hetze bisher gewesen, und mir ging es schlimmer als in der geschäftigsten Zeit in London. Wenn ich mich Morgens zur Arbeit setzte, so klingelte es während jedem Takt; — da kamen unzufriedene Choristen, die man anhören, ungeschickte Sänger, die man vorsingen, schäbige Musikanten, die man engagiren musste, und wenn es so den ganzen Tag fortgegangen war, und ich mir sagen musste, das sei nun Alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil, so wurde ich schwer ärgerlich; endlich vorgestern entschloss ich mich, machte einen salto mortale, sprang aus der ganzen Geschichte heraus, und bin nun wieder ein Mensch. Freilich war es eine fatale Aufgabe, dies unserm Theaterselbstherrscher, dem Bühnenmufti [Immermann], beizubringen, und der kniff die Lippen über mich zusammen, als wollte er mich kauen; aber ich hielt dem Verwaltungsrath eine kurze, sehr schöne Rede, sprach von meinen eigenen Arbeiten, so dass er mir mehr läge, als ein Düsseldorfer Stadttheater, so viel mir noch etc. Kurz, sie liessen mich heraus mit der Bedingung, dass ich von Zeit zu Zeit dirigiren solle, und das versprach ich und das werde ich auch halten. Ich habe einen Brief an Rebecka angefangen mit den schönsten Details über drei Wochen aus dem Leben eines Düsseldorfer Intendanten.»

In diesem mit aller ihm eigenen Meisterschaft aufgesetzten Berichte an seine Schwester Rebecka, vom 23. Novbr. 1834 heisst es nun: «Wie es mir ergangen ist, das kann ich gar nicht sagen, so abscheulich; aber Du musst doch eine kleine Klage darüber hören, schon damit Du niemals auf den Einfall kommst, Theaterdirector zu werden, oder einen der Deinigen Intendant werden zu lassen. — Gleich als ich (nach einer Reise, um Sänger zu engagiren) wieder herkam, wollte mich die Intendantenlust an. Im Statut steht: Die Intendanz besteht aus einem Intendanten und einem Musikdirector. Der Intendant wollte nun, ich sollte Musikintendant sein, er Schauspielintendant; und nun sollten wir sehen, wer dem andern den Rang abliefe — darüber gab es gleich Scandal. Ich wollte nichts als dirigiren und einstudiren, und das war Immermann nicht genug. Wir wechselten verzweifelt grobe Briefe, in denen ich meinen Styl sehr zusammen nehmen musste, um keine Sylbe unerwidert zu lassen und meinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten, — aber ich glaube, ich habe Herrn Heyse (dem bekannten deutschen Sprachforscher, seinem Lehrer) Ehre gemacht. Wir verständigten uns darauf und zankten uns gleich wieder, weil ich nach Aachen reisen sollte, um eine Sängerin dort zu prüfen und zu engagiren, und weil ich das nicht wollte. Darauf musste ich das Orchester engagiren, d. h. für jedes Mitglied zwei Contracte anfertigen, mich über einen Thaler Monatsgage vorher bis aufs Blut streiten; — dann gingen sie weg — dann kamen sie wieder und unterschrieben doch; — dann wollten sie wieder nicht am zweiten Pult sitzen; dann kam die Tante eines ganz erbärmlichen Musikers, den ich nicht engagiren konnte, und die Frau mit zwei unmündigen Kindern eines andern Erbärmlichen, um ein gutes Wort beim Herrn Director einzulegen; — dann liess ich drei Kerls Probe spielen, die geigten so unter aller Würde, dass ich keinen von ihnen annehmen konnte; dann wurden sie demüthig und gingen still betrübt fort und hatten ihr Brod verloren; — dann kam die Frau noch einmal wieder und weinte — unter 25 Leuten war ein einziger, der kurz sagte: ich bin zufrieden, und seine Contracte unterschrieb; alle andern handelten und mäkelten erst eine Stunde, bis sie mir glaubten, dass ich grob sein könne; mit Vaters Spruch: «Fordern und Bieten macht den Kauf» den ganzen Tag über; — aber es waren vier Tage, die schlimmsten, die ich erlebt habe. Am vierten kam Klingemann [Karl Klingemann, sein Londoner Freund] des Morgens an und sah das Wesen und entsetzte sich. Inzwischen studirte Rietz Morgens und Abends den «Templer» ein, — der Chor betrank sich und ich musste mit Autorität reden; — dann cabalirten sie gegen den Regisseur, und ich musste sie anschreien wie

ma Hausknecht, dann wurde die Deutler heiser und ich bekam Angst für uns (eine mir neue Art von Angst, eine der abligsten), dann führte ich Cherubini's Requiem in der Kirche auf, zugleich kam das erste Concert, — kurz, ich lasse meinen Beschluss drei Wochen nach Wieder-Eröffnung des Theaters meinen Intendantenthron zu verlassen, den ich kaum noch Gott sei Dank ausgeführt habe. Die übrigen Details schenke ich Dir, Du wirst genug Theater haben. — Die Sache geht so gut wie in Düsseldorf nur möglich, die Opern sind alle ganz voll, die Schwungteile aber nicht, so dass den Actionären zuweilen ein bischen bang wird. Erst fünf Mitglieder sind bis jetzt durchgegangen, zwei davon aus dem Orchester. Seit ich aber aus der Geschichte bin, ist mir, als wäre ich ein Hecht, der wieder in's Wasser kommt, die Vormittage gehören wieder mir, Abends kann ich zu Hause sitzen und lesen, das Oratorium wird mir immer mehr zu Dank, ein paar neue Lieder habe ich auch gemacht, im Singverein geht es hübsch, wir führen bald die Jahreszeiten mit ganzem Orchester auf, nächstens will ich sechs Präludien und Fugen herausgeben, wenn Du erst zwei kennst. — das ist so ein Leben, wie ich es führen kann, aber das Intendantenleben nicht.»

Diese Schilderung spricht deutlich genug für sich selbst für die Neigungen und Eigenheiten unseres Mendelssohn's. Die Art und Weise, wie er das Theater-Angelegenheit behandelt hatte, und namentlich der plötzliche Abgang wurde von seinem Vater nicht gebilligt. Der Herausgeber der Mendelssohn'schen Briefe theilen darüber ein Schreiben mit, in welchem der kluge Vater sich folgendermassen ausspricht: «Sodann will ich zwar auf den Punkt der dramatischen Carriere noch einmal zurückkommen, weil es mir allerdings für Dich sehr am Herzen liegt. Du hast meiner Einsicht nach, weder in productiver noch in administrativer Hinsicht eine ausreichende Schule durchgemacht, um gewiss wissen zu können, dass Deine Abneigung dagegen eine innere, in Deinem Talent und Charakter gegründete sei. Mir ist, ausser Beethoven, kein dramatischer Componist bekannt, der nicht eine ganze Menge total vergessener Opern gemacht hätte, ehe er den rechten Punkt zur rechten Zeit getroffen und sich klein gemacht hatte. Du hast erst einen einzigen öffentlichen Versuch gemacht [Hochzeit des Gamacho, Text von Klingemann], der zum Theil am Texte gescheitert, und ungewöhnlich weiter gelungen noch misslungen ist. Später hast Du an den Texten zu viel geschulmeistert, — den rechten Mann nicht gefunden, vielleicht aber auch nicht recht gesucht; ich kann mich des Glaubens nicht erwehren, dass billigere Nachforschungen und billigere Anforderungen Dich zum Ziel führen müssen. Was aber die administrative Carriere betrifft, so veranlasst mich diese zu einer anderen Reihe von Betrachtungen, die ich Dir ans Herz legen will. Jeder, der Gelegenheit und Lust hat, Dich näher und inniger kennen zu lernen, sowie alle die, denen Du Lust und Gelegenheit hast Dich deutlicher zu machen, werden Dich lieb gewinnen und achten. Das allein reicht aber wirklich nicht aus, um thätig und wirksam im Leben einzugreifen; es wird vielmehr bei vorrückendem Alter, wenn Andere und Du jene Lust und Gelegenheit ausgehen, zu Isolirung und Missmuth führen. Selbst das, was wir für Fehler halten, will, wenn es sich einmal durchgeschlagen hat in der Welt festgesetzt hat, respectirt, oder doch wenigstens geschont sein, und das fehlt kaum verschwindet in der Welt. Das Ideal der Tugend hat der nur was ganz erreicht, das es am unerbittlichsten von Anderen fordert. Das strengste Moralprincip ist eine Citadelle mit Aussenwerken, zu deren Vertheidigung man nicht gern seine Kräfte verschwendet, um desto sicherer in dem Kernwerke sich halten zu können, welches man selbst erst mit dem Leben aufgeben soll. Nun hast Du Dich unleugbar bis jetzt noch nicht von einer gewissen Schroffheit und Heftigkeit, — von einem raschen

Ergreifen und ebenso raschen Loslassen trennen können, und Dir dadurch selbst zu gewissem Unrecht vielfachen Kummer geschaffen. So muss ich Dir zum Beispiel bekennen, dass ich Dein Ausscheiden von der activen Theilnahme an der Detail-Verwaltung des Düsseldorfer Theaters an und für sich gebilligt habe, die Art und Weise desselben aber um so weniger, als Du sie freiwillig, ich sage, wenn ich sagen soll, etwas unbedacht übernommen hast. Du hattest von Anfang an, sehr richtig, Dich nicht fest binden, sondern nur das Einstudiren und Leiten einzelner Opern übernehmen wollen; diesem Entschluss gemäss auch ganz consequent einen Theater-Musikdirector engagiren lassen. Wie Du nun vor einiger Zeit hierher kamst, mit dem Auftrag Kräfte und Pflicht zu engagiren, gefiel mir das Ding schon gar nicht. Ich meinte aber, Du hättest, da Du einmal so weit gekommen warst, diese Bewegung als eine Gefälligkeit nicht zu weigern können. Nun aber, bei Deiner Rückkehr nach Düsseldorf, und nachdem Du sehr vernünftig eine weitere Reise zu Engagements Anderen überlassen, stellt ja diesem Plane fortzufahren und alle schon einzuweisen, fasstest Du Dich kaum übersehbar, und da sie Dir, wie natürlich, ekelhaft werden, lässest Du nicht etwa ruhig sie nach einander, die Du noch nach auch wieder eine Reise, sondern Du springst auf einmal ab und zurück, giebst Dir dadurch ein Ansehen des Anschein von Unbeständigkeit und Unzuverlässigkeit, machst Dir einen Mann, den Du in jedem Fall politisch schonen musstest, zum erklärten Gegner, und höchst wahrscheinlich mehrere Mitglieder des Comité, unter denen gewiss ganz respectable Leute sind, verdriesslich und nicht zu besseren Freunden. Betrachte ich diese Sache falsch, so belehre mich eines Besseren.»

Eine solche Belehrung suchen wir aber in dem Briefwechsel vergebens und war doch auch nicht gut möglich; die Sache scheint überhaupt zwischen Vater und Sohn nicht weiter brieflich verhandelt zu sein. In obigem Briefe wird jeder den wahren Sohn des weisen Moses Mendelssohn erkennen; Gedanken und Ausdruck sind gleich treffend. Dass aber trotz der Rechtlichkeit der Ermahnung und der Brauchbarkeit der Worte dennoch kein eigentlich praktischer Rath darin enthalten war, den unser Mendelssohn bei seiner Grundrichtung (die ihm doch nicht leicht hätte beiliegen können) bei gleichzeitig in unablänglichen persönlichen wie sozialen Verhältnissen.

(Schluss folgt.)

Zur Quintenfrage

Von H. Sattler

(Fortsetzung.)

Denken wir uns nun aber einen mehrstimmigen Satz, in welchem alle Stimmen in gleichmässiger Weise fortschreiten, in gerader Bewegung, keine Stimme daher einen Anspruch auf eine besondere melodische Gestaltung macht, welche nun das verschiedenen Stimmen wird sich unserem Gehöre am bemerkbarsten machen? In gewöhnlicher Weise gewiss die Oberstimme, welche, wenn nicht durch absichtlich ebenso besonderes Hervortreten einer anderen Stimme [illegible], sich als vorzüglich führende Stimme, also als Hauptstimme ankündigt. Ist dies aber der Fall, und wir wenden uns, auf die Quarte $\frac{8}{5}$ die Quinte $\frac{5}{4}$ folgen zu lassen, so empfinden wir die Fortschreitung von g—a als Ober- (Haupt-) Stimme, von c—d dagegen als Unter- (begleitende Neben-) Stimme. Hieraus also folgt aus aller Wahrscheinlichkeit keine Entgegen zwischen drall und Unterordnung. Die Wirkung ist eben die, welche c—d, die Annäherung aus dem Oberstimme an die schwächeren unbedeutenderen Intervalle der Harmonie neben, weil sich die Oberstimme ganz in den stärkeren, bedeutenderen Intervallen an, oder der Quinten nehmen gewissermassen die Grundtöne ins Schlepptau und ziehen sie mit sich fort; ein Verfahren, welches dem natürlichen Gesetz eben so widerspricht, als der Versuch, von einem kleinen Boote ein Dampfschiff in Schlepptau zu nehmen.

wir dagegen die Quinten um und verwandeln sie in Quarten, so erscheint zwar in dieser Verbindung eine kaum minder Leere, aber die ästhetische Anziehungskraft kommt zu ihrer Berechtigung; die oberen Grundtöne bilden zugleich Melodietöne der Oberstimmen und ziehen mit natürlicher Kraft den andern unter ihnen liegenden harmonischen Thons mit sich fort. Wollen wir nun aber die harmonische Leere durch die sogenannte Mediante ausfüllen, also h c h und f d e auf einander folgen lassen, so werden wir in diesen Folgen von Quartsextaccorden keineswegs den befremdenden Gehalt, was in jenen Quintenfolgen selbst bei Ausfüllung derselben durch die Mediante h—d a—f a—e liegt. Aber auch auf die Folgen von grossen Terzen z. B. h—A—cis f—h—a findet jenes Naturgesetz, »des Stärkeren zieht das Schwächere an«, seine Anwendung; dabei kann unser Gehör sehr wohl eine Folge von [illegible] derselben (kleine Sexten) vertragen, während die Folge der grossen Terzen darauf eine unangenehme Wirkung verursacht, daher auch von den alten Theoretikern verworfen wurde. Man unterscheide z. B. Nr. 1 mit 2.

Mit jenem Naturgesetze »des Stärkern zieht das Schwächere an« steht ein anderes innig in Verbindung, nämlich: [illegible] der Schwächern, also stellt sich z. B. der Zusammenstellung einer grossen Terzenfolge vor, sie bildet eine Dissonanz die zur Auflösung kommen muss, nur nach diesem Vorbehalt wird die Art der Auflösung zu bestimmen sein. Z. B.

In Nr. 4 ist h Grundton, somit dabei die minder starke Secunde ab, in Nr. 3 ist h Septime, während a Grundton ist in der Umkehrung, es wird daher diese Septime h zum Grundtone a abgezogen; in Nr. 5 ist h Grundton, welcher die Quarte e ablöset oder vielmehr hier selber an sich heranzieht. In Nr. 2 ist c Grundton (vorwaltend), welcher die Unterquarte selbst [illegible] abziehet, denn vermittelst des herabgehenden Basses [illegible] an sich heranzieht. Wie aus letzterem Beispiele schon zu ersehen, so versteht er sich von selbst, dass ein stärkerer (wichtigerer) Ton zugleich mehrere minder starke Töne anziehen oder abstossen kann, z. B.

so dass eine Auflösung der Dissonanz entsteht, welche mit dem stärkeren Tone in ein harmonisches Verhältniss tritt. Ueberhaupt glauben wir aus diesen und ähnlichen natürlichen Bewegungsgesetzen die meisten harmonischen Erscheinungen erklären und ihre Regeln ordnen zu können; jedenfalls aber erachten wir Harmoniker schuldig, dass unser ganzes Harmoniesystem allgemeinen Naturgesetzen unterworfen ist, und dass nicht auf dem Wege der willkürlichen, noch subjectiven Empfindung beruhenden Erklärungen, sondern nur auf dem Wege der Erforschung der natürlichen Bewegungsgesetze ein wirklicher Fortschritt in der Harmonik und zugleich in den anderen Elementen der Tonkunst (Melodie, Rhythmus) ermöglicht ist. Eine wichtige Frage in dieser Hinsicht ist die Quintenparallele, ob sie nach dem Verhältniss des Melodischen zum Harmonischen (sowie das Gebiet des melodischen Elements das Uebergewicht über das harmonische, so muss bei der Erklärung der Quintenparallelen darauf Rücksicht genommen werden; dadurch wird uns offenbar werden, warum manche offenbare Quintenparallele dennoch keinen üblen Eindruck macht.

(Schluss folgt.)

Das norddeutsche Bundesgesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken

ist am 11. Juni publicirt. Wir theilen daraus den III. und IV. Abschnitt mit, welche die Musik betreffen.

III. Musikalische Compositionen.

§ 45. Die Bestimmungen in den §§. 1—8, 11—44 finden auch Anwendung auf das ausschliessliche Recht des Urhebers zur Vervielfältigung musikalischer Compositionen.

§ 46. Als Nachdruck sind alle ohne Genehmigung des Urhebers einer musikalischen Composition herausgegebenen Bearbeitungen derselben anzusehen, welche nicht als eigenthümliche Compositionen betrachtet werden können, insbesondere Auszüge aus einer musikalischen Composition, Arrangements für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen, sowie der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien eines und desselben Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet sind.

§ 47. Als Nachdruck ist nicht anzusehen: das Anführen einzelner Stellen eines bereits veröffentlichten Werkes der Tonkunst, die Aufnahme bereits veröffentlichter kleinerer Compositionen in ein nach seinem Hauptinhalte als selbständiges wissenschaftliches Werk, sowie in Sammlungen von Werken verschiedener Componisten zur Benutzung in Schulen, ausschliesslich der Musikschulen. Vorausgesetzt ist jedoch, dass der Urheber oder die benutzte Quelle angegeben ist, widrigenfalls die Strafbestimmung des § 24 Platz greift.

§ 48. Als Nachdruck ist nicht anzusehen die Benutzung eines bereits veröffentlichten Schriftwerks als Text zu musikalischen Compositionen, sofern der Text in Verbindung mit der Composition abgedruckt wird.

Ausgenommen sind jedoch solche Texte, welche ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Composition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern und Oratorien. Texte dieser Art dürfen nur unter Genehmigung ihres Urhebers mit den musikalischen Compositionen zusammen abgedruckt werden.

Zum Abdruck des Textes ohne Musik ist die Einwilligung des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger erforderlich.

§ 49. Die Sachverständigen-Vereine, welche nach Maassgabe des § 31 Gutachten über den Nachdruck musikalischer Compositionen abzugeben haben, sollen aus Componisten, Musikverständigen und Musikalienhändlern bestehen.

IV. Oeffentliche Aufführung dramatischer, musikalischer oder dramatisch-musikalischer Werke.

§ 50. Das Recht, ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk öffentlich aufzuführen, steht dem Urheber und dessen Rechtsnachfolgern ausschliesslich zu.

In Betreff der dramatischen und der dramatisch-musikalischen Werke ist es hierbei gleichgültig, ob das Werk bereits durch den Druck veröffentlicht worden ist oder nicht. Musikalische Werke, welche durch Druck veröffentlicht worden sind, können ohne Genehmigung des Urhebers öffentlich aufgeführt werden, falls nicht der Urheber auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hat.

Dem Urheber wird der Verfasser einer rechtmässigen Uebersetzung des dramatischen Werkes in Beziehung auf das ausschliessliche Recht zur öffentlichen Aufführung dieser Uebersetzung gleich geachtet.

Die öffentliche Aufführung einer rechtswidrigen Uebersetzung (§ 6) oder einer rechtswidrigen Bearbeitung (§ 46) des Original-Werkes ist untersagt.

§ 51. Sind mehrere Urheber vorhanden, so ist zur Veranstaltung der öffentlichen Aufführung die Genehmigung jedes Urhebers erforderlich.

Bei musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört, einschliesslich der dramatisch-musikalischen Werke, genügt die Genehmigung des Componisten allein.

§ 52. In Betreff der Dauer des ausschliesslichen Rechts zur öffentlichen Aufführung kommen die §§ 8 bis 17 zur Anwendung.

Anonyme und pseudonyme Werke, welche zur Zeit der ersten rechtmässigen öffentlichen Aufführung noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind, werden dreissig Jahre vom Tage der ersten rechtmässigen Aufführung an, posthume Werke dreissig Jahre vom Tode des Urhebers an gegen unbefugte öffentliche Aufführung geschützt.

Wenn der Urheber des anonymen oder pseudonymen Werkes oder sein hierzu legitimirter Rechtsnachfolger innerhalb der Frist von dreissig Jahren den wahren Namen des Urhebers vermittelst Eintragung in die Eintragsrolle (§ 39) bekannt macht, oder wenn

den Urheber des Werkes innerhalb derselben Frist unter seinem wahren Namen veröffentlicht, so gelangt die Bestimmung des §. 1 zur Anwendung.

§. 51. Bei dramatischen, musikalischen und dramatisch-musikalischen Werken, welche noch nicht rechtmässig veröffentlicht, aber öffentlich aufgeführt worden sind, gilt bis zum Gegenbeweise Derjenige als Urheber, welcher bei der Ankündigung der Aufführung als solcher bezeichnet worden ist.

§. 54. Wer vorsätzlich oder aus Fahrlässigkeit ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk vollständig oder mit unwesentlichen Aenderungen unbefugter Weise öffentlich aufführt, ist den Urheber oder dessen Rechtsnachfolger zu entschädigen verpflichtet und wird ausserdem mit einer Geldstrafe nach Massgabe der §§. 18 und 19 bestraft.

Auf den Veranlasser der unbefugten Aufführung findet der §. 18 mit der Massgabe Anwendung, dass die Höhe der Entschädigung nach §. 55 zu bemessen ist.

§. 55. Die Entschädigung, welche dem Berechtigten im Falle des §. 54 zu gewähren ist, besteht in dem ganzen Betrage der Einnahme von jeder Aufführung ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten.

Ist das Werk in Verbindung mit anderen Werken aufgeführt worden, so ist, unter Berücksichtigung der Verhältnisse, ein entsprechender Theil der Einnahme als Entschädigung festzusetzen.

Wenn die Einnahme nicht zu ermitteln oder eine solche nicht erhoben worden ist, so wird der Betrag der Entschädigung vom Richter nach freiem Ermessen festgestellt.

Trifft den Veranstalter der Aufführung kein Verschulden, so haftet er dem Berechtigten nur bis zur Höhe seiner Bereicherung.«

Diese Bestimmungen, die für den Rechtsgebrauch ganz passend und zeitgemäss sein mögen, enthalten doch auch manches, was Bedenken erregen muss. Dass das Gesetz nur zweierlei Rubriken von Tonwerken kennt — nämlich musikalische und dramatisch-musikalische — kommt ungefähr auf die Eintheilung der schwäbischen Weine hinaus, welche bestehen erstens aus sauren und zweitens aus ganz sauren, und muss als ein Zeichen der Zeit angesehen werden. Die Unzulänglichkeit derartiger Bestimmungen wird die Praxis wohl bald herausstellen.

Einen Paragraphen hätte man noch beifügen sollen, und dieser möchte etwa lauten:

§. ... Schutzberechtigt sind nur diejenigen Musik-Druckwerke, welche die Jahreszahl ihres Erscheinens auf dem Titel tragen.

Damit wäre denn ein arger alter Unfug zugleich und für immer beseitigt. Einstweilen wird also eine cause fortgeblasirt!

ANZEIGER.

[181] Bei Joh. André in Offenbach a/M. ist erschienen und durch alle Musikhandlungen gratis zu haben:

Zusammenstellung der Belege der Aechtheit von Ant. André's Sprüchwörtern für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte. (Clavier-Ausz. und Stimmen Pr. 25 Ngr.)

In diese Belege der neuen Ausgabe der Sprüchwörter eingedruckt worden sollen, so verzögerte sich das Erscheinen der Stimmen. Diese werden jedoch noch im Juli ausgegeben.

[182] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Joh. Sebastian Bach.

Sechs Fragmente

aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten

für Pianoforte

übertragen von

Camille Saint-Saëns.

Complet 1 Thlr. 25 Ngr.

Einzeln:

Nr. 1. Ouverture aus der 28sten Kirchen-Cantate. 12 Ngr.
— 2. Adagio aus der 3ten Kirchen-Cantate. 11 Ngr.
— 3. Andantino aus der 11ten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.
— 4. Gavotte aus der 1ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
— 5. Andante aus der 1ten Violin-Sonate. 7½ Ngr.
— 6. Presto aus der 35sten Kirchen-Cantate. 7½ Ngr.

Sechs Orgel-Sonaten

für Pianoforte und Violine

eingerichtet von

Ernst Naumann.

Nr. 1 in Esdur 25 Ngr. Nr. 2 in Cmoll 1 Thlr. Nr. 3 in Dmoll 25 Ngr. Nr. 4 in Emoll 1 Thlr. Nr. 5 in Cdur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 in Gdur 27½ Ngr.

[183] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

für Pianoforte zu vier Händen

von

ALBERT DIETRICH.

Op. 19.

Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

SINFONIE

(Dmoll)

für grosses Orchester

von

Albert Dietrich.

Op. 20.

Partitur 5 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr.

[184] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gotthold Kunkel.

O Vaterland! Du bist es werth!

Dichtung von Moritz Ihring

für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte componirt.

(Der Schleswig'schen Liedertafel zu Halle an der Saale gewidmet.)

Op. 23.

Partitur und Clavierauszug Pr. 15 Ngr.
Chorstimmen einzeln à - 1½

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[illegible]

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

[illegible]

Leipzig, 27 Juli 1870 | Nr. 30. | V. Jahrgang.

Inhalt: Auch ein Leitartikel (Kriegserklärung. „L'empire c'est la paix.") — Anzeigen und Beurtheilungen (Aristoxenus rhythmische Messungen von Bernhard Brill) — Leichenpredigt bei Carissimis Begräbniss. — Das Quintenlage (Schluss) — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Auch ein Leitartikel.*)

Kriegserklärung.

„L'empire c'est la paix."

Vorsänger

*) Das folgende Lied wurde am 13. Juli zum Ausmarsch der Hamburger Militärs bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg publicirt und wird von demselben bei Einsendung von 1 Groschenmarke franco zugeschickt werden. Text und Melodie ohne Begleitung vier Exemplare zu 1 Sgr.

Chor

1—3 Et comme ça fi-ni-ra l'em-pi-re c'est la paix, Na-po-le-on; et comme ça fi-ni-ra l'em-pi-re c'est la paix Na-po-le-on

1. 2. | 3.

(Worte und Musik von *Fr. Chrysander*.)

*) Bei vier Stimmen

Ten. I. / Ten. II. / Bass I. / Bass II. für Sopr. / Alt / Ten. / Bass für 2 Stimmen

Anzeigen und Beurtheilungen.

Aristoxenus' rhythmische Messungen im Gegensatz gegen neuere Auslegungen namentlich Westphal's und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen von **Bernhard Brill**. Mit einem Vorwort von K. Lehrs. Leipzig, F. C. W. Vogel. 1870. 8°. 88 S.

Das Büchlein ist K. Lehrs gewidmet. In einer kurzen Vorrede erkennt derselbe die hier von B. Brill vorgetragenen Lehren als die seinigen an. Indem er sagt: »Als der Verfasser mir diese ohne meine unmittelbare Aufforderung entstandene Arbeit mittheilte, war ich nicht wenig überrascht, allerdings auch — warum sollte ich es nicht sagen? — erfreut. Und es durfte mir gewiss wieder einfallen, was mein Freund und College Friedländer mir vor einigen Zeit in einem Gespräch über die ausgebreitete rhythmisch-musikalische Metrik sagte: was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle. Und freilich, wie weit liegt es hinter uns, dass ich einem musikkundigen Fachgenossen, der die ganze Beschäftigung der rhythmisch-musikalischen Metrik [illegible], noch [illegible] hielt zu antworten und die Unabweisbarkeit Vorschläge [illegible] etwas bezeichnen sollen, mit Noten und Pausen [illegible], zum zweiten Male in Schutz zu nehmen. — Doch um auf den Punkt zu kommen, um welchen es sich jetzt handelt: meine von Anfang angenommene Messung der Trochäen, Jamben in $\frac{3}{8}$ ($\frac{3}{4}$) habe ich stets festgehalten, sobald die Messung der Rhythm nicht als $\frac{6}{8}$, sondern nach Melodien [illegible] ... derselben als $\frac{3}{8}$-Takte. Soweit B. Lehrs, über dessen Grundsätze wir hier von einem seiner Schüler in klarer fasslicher Weise belehrt werden. Um uns über die Bedeutung des Werkchens klar zu werden, wird es nöthig sein, hier einige kurze allgemeinere Bemerkungen vorauszuschicken.

Wenn man über rhythmische Verhältnisse schreiben will, so muss man vor allen Dingen von dem von Lehrs und Brill in seiner ganzen Bedeutung richtig anerkannten Grundsatze ausgehen, dass allen rhythmischen Gebilden das zu Grunde liegt, was wir in der modernen Musik Takt nennen, d. h. dass die betonte Zeit (die thesis oder das ictus) in gleichmässigen Zeitdauern wiederkehrt. Die Zeit zwischen zwei Thesen lässt sich entweder in drei gleiche oder in zwei (zwei oder vier) gleiche Zeittheile theilen. Im ersteren Falle haben wir den ungeraden Takt (das *genos diplasion*), im andern den geraden Takt (das *genos ison*). Alle anderen rhythmischen Geschlechter sind unmöglich, wie z. B. das sogenannte *genos hemiolion*, in welchem die Zeit zwischen zwei Betonungen in fünf gleiche Zeittheile zerfallen soll. — Diese vermeintliche Taktart wurde deshalb *genos hemiolion* genannt, weil man in ihr der *thesis* drei, der *arsis* zwei Zeiten zuertheilte, nach dem von den alten Rhythmikern aufgestellten Grundsatze, dass die thesis mindestens die Dauer der arsis haben müsse. Jeder musikalisch-rhythmisch fühlende Mensch wird aber empfinden, dass die Zusammenfassung von fünf gleichen Zeiten unter einem ictus etwas Unrhythmisches ist, von dem wir glauben absehen müssen.

Unter [illegible] musikalischen Grundsätzen sind die wenigsten Philologen, welche sich mit metrischen und rhythmischen Messungen beschäftigten, gefolgt. Unter der ersten, welcher es versuchte die Metrik und Rhythmik der Griechen wissenschaftlich zu begründen, war bekanntlich Gottfried Hermann. Nach seiner Ansicht war Takt (d. h. die gleichmässige Wiederkehr der Betonungen) eine Monstrosität der modernen Musik, über welche der Reichthum der griechischen Rhythmen hoch erhaben war. Dass andere Philologen diese Ansicht ihres berühmten und gelehrten Collegen theilten und als eine unumstössliche Wahrheit auf Schulen und Universitäten weiter lehrten, versteht sich von selbst und liefert den Beweis, dass Niemand die Form eines dichterischen Kunstwerks ohne eine gewisse Sicherheit in den Elementen der Musik zu besitzen beurtheilen kann. Diesem (in musikalischer Beziehung geradezu widersinnigen) Hermann'schen System trat zunächst A. Apel in seiner Metrik auf das entschiedenste entgegen, indem er in geistreicher Weise das Wesen des Taktes und Rhythmus erklärte und nachwies, dass Rhythmus ohne Takt eben kein Rhythmus ist. Apel hatte zu seiner Zeit aber das Unglück, dass ihn die Philologen nicht für voll ansahen, obgleich sie unendlich viel von ihm hätten lernen können, wie ein später (z. B. Westphal und Rossbach) auch wirklich von ihm gelernt haben. Böckh war sich trotz seiner nicht hoch genug zu schätzenden Verdienste um die alte Rhythmik und Metrik, über die rhythmischen Verhältnisse nicht immer ganz klar, anfangs, nach Erscheinen des anziehenden und geistreich geschriebenen Apel'schen Werkes, folgte er eine Zeit lang diesem, erklärte jedoch später in seiner Abhandlung *de metr. Pind.*, dass er sich mit der Annahme der dreizeitigen Länge nicht einverstanden erklären könne, d. h. mit anderen Worten, er kehrte zu der alten Ansicht zurück, dass den griechischen Rhythmen der Takt fehle. Aehnlich C. Joh. Bellmann, welcher 1812 ein Werkchen unter dem Titel erscheinen liess: »Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Taktes der alten Griechen aus ihren eigenen Musikern«, dann aber in einem zweiten Schriftchen »Die Wissenschaft der Metrik«, 1813, wörtlich also urtheilte: »Den Vortrag der griechischen Chöre haben wir uns [illegible] denken wie einen trefflich eingeübten Chorgesang, also nicht in einem zwar bestimmten, aber dennoch nicht sehr strengen (?) Rhythmus, indem man je nach Bedürfniss [illegible] die eine Länge etwas länger zuhielt, wie eine Länge, obwohl man stets die wirkliche Länge immer länger hielt als die [illegible] Kürze, aber jedoch mit strengem Maass, mit Sorgfalt, Ueberlegung und bedachter Kunst. Dieser Gesang dürfte sich also gar nicht durch unseren Takt darstellen.«

Einen bedeutenden Fortschritt haben Rossbach und namentlich Westphal durch ihre Schriften angebahnt, obgleich auch diese durch ihre Annahme des fünfzeitigen Taktes zeigen, dass sie sich über das eigentliche Wesen des Rhythmus noch nicht völlig aufgeklärt haben, ebenso durch einige andere Behauptungen, wie z. B. die, dass die molossisch [illegible] Länge in der That eine Verlängerung sei [illegible] der ersten [illegible] Silbe sei, man habe Zeit [illegible], z. B.

[Notenbeispiel im $\frac{6}{8}$-Takt]

müsse Apel naturgemäss ein geltendes *sforzando* sein:

[Notenbeispiel im $\frac{6}{8}$-Takt]

Die hier angezeigte Schrift von Bernhard Brill, auf welche wir unsere Leser aufmerksam machen möchten, geht, wie schon oben angedeutet, in richtiger naturgemässer Weise vom Takte aus, gelangt aber in Bezug auf die griechischen Rhythmen zu durchaus anderen Resultaten wie Apel und nach ihm (abgesehen von vielen Einzelnheiten) Westphal. Beide stellen den daktylischen Rhythmus aus den gewöhnlichen in der griechischen Sprache (dem besser [illegible]) auf, und da, wo in der Regel ein Gemisch von drei- und vierzeitigen Versfüssen stattfindet, versuchen sie die letzteren dem dreizeitigen Rhythmus unterzuordnen, z. B.

[Notenbeispiel im $\frac{6}{8}$-Takt]

oder im jambischen Trimeter mit stellvertretender Länge:

[Notenbeispiel im $\frac{6}{8}$-Takt]

Unser Verfasser behauptet dagegen mit seinem Lehrer K. Lahs, dass der gerade Takt der vorherrschende gewesen sei und sich die dreiseitigen Versfüsse dem viersatzigen Takte unterwerfen müssen in dieser Weise

oder im jambischen Trimeter

so ist dies eine Messung, die Joh. Heinr. Voss in seiner »Zeitmessung der deutschen Sprache« (Königsberg 1802) schon im deutschen Verse angewendet hat.

Bei den richtigen rhythmischen Grundsätzen, von denen unser Verfasser ausgeht, ist es natürlich, dass er den Dreitheiligen Takt als solchen nicht anerkennt, sondern auch hier einen geraden, aber einen rhythmisch-bewegtern Takt setzt, in welchem indess gewöhnliche Achtel mit Achtel-Triolen abwechseln, z. B. in dieser Weise bei Anführung des Taktes in fünf einzelnen Zeilen:

Wie nach den vorausgeschickten Erörterungen die Sache jetzt liegt, so handelt es sich im Grunde nur um die Frage: ist bei den Alten der zwei- oder der dreitheilige Rhythmus der bevorzugtere gewesen?, d. h., ist die griechische Sprache mehr für den einen oder den andern dieser beiden Rhythmen-Geschlechter geeignet? Dies ist allerdings eine Frage, deren Entscheidung ich Anderen überlassen muss. Vom musikalischen Standpunkte aus muss ich sagen, dass z. B. die jambischen Verse in Tripeltakt componirt oft einen viel angenehmeren, fliessenderen Eindruck machen, als wenn man für sie den geraden Rhythmus wählt, dass dagegen jambische und trochäische Verse mit vielfach retardirten Längen häufig im Viervierteltakt gesungen natürlicher und besser klingen. Ich weiss nicht, wie weit hier das subjective Urtheil ein Recht hat mitzusprechen — sehr wohl ist es möglich, dass die Alten selbst (namentlich in den Compositionen lyrischer Gedichte, in den Chören der Tragödien) bald den zweitheiligen, bald den dreitheiligen Rhythmus nach Stimmung und Bedürfniss anwendeten; warum sollen denn bei ihnen die rhythmischen Verhältnisse sich ganz streng schematisiren lassen, wenn die Sprache die Norm angeben muss?

Sehr natürlich liegt es sich nach, wie bringt Herr Brill seine Ansichten mit der Ueberlieferung der alten Rhythmiker in Uebereinstimmung, da dieselben doch ganz unzweifelhaft drei Geschlechter und unter ihnen auch das anderthalbe γένος ἡμιόλιον aufstellen? Hier müssen wir seiner Ansicht durchaus beipflichten, dass er einen Unterschied zwischen der λέξις und der musikalischen Composition macht, indem er behauptet, dass die als drei-, vier- und fünfzeitige Füsse angegebenen rhythmischen Zusammensetzungen sich nur auf die λέξις beziehen, indem in denen nur von Längen und Kürzen die Rede sein kann, dass die eigenthümliche rhythmische Gestaltung derselben aber erst in der musikalischen Composition zu Tage tritt.

Hiermit können wir unsern Bericht abbrechen. Das Schriftchen verdient jedenfalls die volle Beachtung aller Musiker und musikalischen Philologen, da es in der That eine musikalische Beziehung mit grösserer Sachkenntniss als die meisten Schriften auf diesem Gebiete geschrieben ist. Das einzige, was wir hier noch beiläufig bemerken möchten, ist, dass der Verfasser die im Mittelalter bei den älteren Mensuralisten gefundene rhythmischen Gesetze, wie wir sie namentlich in den Französischen Notation sehen, unberücksichtigt gelassen hat. Wenn der zweizeitige oder gerade Takt, wie von so vielen Seiten behauptet wird, durchaus der naturgemässere ist, so ist es eine höchst auffallende Erscheinung, dass die ältesten Mensuralisten nur den dreitheiligen Takt gelten lassen wollen und eine Verbindung von Längen und Kürzen wie z. B. diese

so in Noten schreiben würden

ich führe dies nur an, weil der Verfasser selbst S. 41 auf die alte und mittelalterliche Poesie zu sprechen kommt, und sich vielleicht aus der Vergleichung der Takteintheilungen der ältesten Mensuralisten mit den alten griechischen Rhythmen manche Einzelnheiten aufführen lassen.

N. N.

Leichpredigt, | Von der Musica, aus dem 16. Cap. des | Ersten Buchs der Chronica | Beym Begräbnuss, des Ehrnvesten | Achtbarn vnd Wolgelahrten Herrn, | Sethi Calvisij, | Bey der Schul zu S. Thom. | auch in Leipzig Collegae vnd | weiland | vornehmen Cantoris, auch be- | rühmten Chronologi. | Welcher den 24. Novembris Anno 1615. | in Gott selig verschieden, vnd den 27. desselben | Christlich zur Erden bestattet worden | Gehalten durch Vincentium Schmuck, | der H. Schrifft | Doctorem vnd Professorem Pastorem | zu S. Niclas daselbst. Gedruckt zu Leipzig, bey Lorentz Kober.

In Quart. Titel in schöner Verzierung u. Randeinfassung. Bog. A, B u. C (4 Bl.), Aufstellen eines Blattes am Titels. A 2 Bl.: Den Ehrnvesten | und Wolweisen | Herrn Thomas Lebzelter | Herrn Caspar Wincklern ... 16. Dec. Anno 1615 ... Vincentius Schmuck D. | A 3 b bis zum End gedr. Caput 16 Eingang ... Antwort drauf. Transitio zu gegenwertigen Text. Propositio der Predigt. Historia von beiholung der Bundes-Lade. Gemeine lehre von der Musica:

1. Dass die Musica ein alte Kunst sey.
2. Dass die Musica eine recht herrliche Gabe sey.
3. Dass die Musica ein vortreflich Stück sey des Gottesdiensts. Reicht aus auf Bl. C 1.)

Auf Bogen C beginnt nun

Bericht von dem verstorbenen

»Und dass wir von seinem Studiren anfangen: so ist er geboren Anno 1556 den 21. Februarii zu Gorsleben, einem Dorff in Döringen bey Sachsenburg, vnd sind seine Eltern Bawersleute gewesen, also dass auch sein Vater Jacob Kalwitz, sich in dem Sommer mit Reben, schneiden und arbeiten in Weinbergen, vnd des Winters mit Fasserschneiden, genehret hat.

Dieser sein Vater ist gestorben, Anno 1583, von welchem seine Mutter, so Elisabeth (Krumein) geheissen, und noch etliche dreissig Jahr nach des Mannes Todt gelebet, für eine Hebamme sich hat gebrauchen lassen. Wenig Jahr hernach haben etliche gerathen, dass sie diesen ihren Sohn, als er ins vierzehende Jahr gegangen, solte lassen ein Handwerk lernen. Er aber hat bey der Mutter erhalten, weil er bisshero in die Schul gegangen und hat Grammaticam schreiben können, dass sie jhn ferner bey der Schul lassen wolte. —

Seth. Calvisius kam 1569 nach Frankenhausen, wo er drei Jahre »als ein armer Knabe« sich aufgehalten. 1572 ging er nach Magdeburg, wo er fünf Jahre verblieb und als ein Currend-Schüler und Musicant seinen Unterhalt, wie er gekonnt, gesucht. 1578 begab er sich nach Helmstädt und zu Ostern 1579 nach Leipzig, wo ihm im folgenden Jahre der Chor in der Pauliner Kirche übertragen und er unter die Reputirlichen gerechnet worden. Anno 1582 im November ist er »durch commendation und Beförderung Herrn D. Nicolai Selneccers und des ganzen Collegii Theologici« zu einem Cantore in die Fürsten-Schul zur Pforten erfodert worden, allermeist weil er neben der Musica, darin er mächtig, auch einen Hebraeum gegeben hat, welche lectur jhm in gedachter Schul befohlen vnnd auffgetragen worden. Dieses Amt hat er in den

12 Jahr verwaltet und während diese Zeit sich sonderlich auf das Studium historicum und Chronologiam gelegt. — »Er hat auch in der Schul Porta mit allein die *Musicam* zum besten angerichtet, sondern auch ein Büchlin darinnen die Kunst zu *componiren* gewiesen und *Melopoeja* genant, ausgehen lassen, welches von vielen so zur Kunst lust gehabt mit begierde auffgenommen und als ein gute Arbeit sehr *commendiret* worden. — Im J. 1594 (mense *Majo*) wurde er vom Rath der Stadt Leipzig zum Schul und Cantordienst zu St. Thomas beruffen welchem Ampt mit was ruhm und fleiss er demselben für gestanden, auch wasser massen die *Musica* bey der Kirchen allhie durch ihn angerichtet und verbessert worden, das ist für Augen, das es hiervon weitern berichts *oder* anzuzeigens nicht bedürftig. Denn er war seiner Kunst mechtig, der sich auf gute Meistern und das *decorum* im singen verstund, derwegen auch die besten Stücke von Meister zu singen beflissen war, und selbst auch einen guten und mutlichen Componisten gegeben hat« — Im J. 1595 (die X. Februarii) begab er sich in den Ehestand mit Magdalena, des Hannen Jorgen Burgers und Bürkers (zu Leipzig) Tochter, mit der er 21 Jahre in friedlicher Ehe lebte und drei Söhne und eine Tochter »gezeuget«. Ein Sohn starb schon vor dem Tode des Calvisius. Anno 1612 hatte er ein Unglück und musste durch Verwundung des einen Knies fast ein Jahr zu Bette liegen und wurde »*Claudicans*«. Während dieser Zeit arbeitete er seine Chronologie aus, welche ihm mehrere Berufungen gebracht. Da er alle muthig ..... hat er auch das Gesangbuch *Luthers* vierstimmig ausgehen lassen, desgleichen *Bicinia* und *Tricinia* auch *ausgesetzt*, und letzlich der Jugend zu gut einen *Thesaurum latinae linguae* ein *Enchiridion* verfertigt und in Druck kommen lassen« ebenso eine neue Bearbeitung der Chronologie »vorgenommen und den Theil dieses Werkes, welcher sich auf die *Chronica* selbst bezieht, zu Ende gebracht und gedachte dieses Werk mit der *Isagoge Chronologica* (fundamenta der Jahrrechnung) künfftigen Sommer zu publiciren, als ein Quartes Faber ihn befiel, welches durch anhaltende Hitze in den Paroxismis ihn allmählich ausgezehrt. — »Sonst war sein vorhaben, wenn gedachtes Werck verfertiget, so wolte er auch in *Musicis* noch etwas schreiben, dergleichen bisher nie were an Tag kommen. damit wolte er beschliessen.«

»Seines Lebens und Wandels auch Christenthumbs halben, ist er ein ehrlicher aufrichtiger frommer Gottfürchtiger Mann gewesen, ohne falsch und Gleissnerey, trichtern ..... kein ..... wie man in gemein von den *Cantoribus* zu halten pflegt, auch ein guter Hauswirter und vorstendig in allen Sachen. — In seiner Krankheit hat er sich wassen den gedult zu halten, bevorab nach dem er letztlich vermerckt, dass es gegen seinem Ende gehen wolte. Hat sich seiner Heil und Brillen befohlen. — Das letzte Wort war: »*Bonum mecum* ich wil dem HErrn siechen. Und das ist also geschehen am vergangenen Freytag früe nach 7 Uhr. — nachdem er gelebet gehabt 58 Jahr 8 Monat und 8 Tage. Sein letzte Arbeit in *Musicis* ist gewesen, dass er zu wünschen und einem ehrlichen Mann, seiner Leipzig und den noch am Leben, auff sein begehren zu einem Begräbnuss Lied die Worte des 90 Psalms Unser Leben wehret sibentzig Jahr etc. *componiret* hat und dieselbe *componiren* ist ihme selbst zum Erstenmal jetzt vor der Predigt zum Begräbnuss abgesungen worden.«

So folgt nun auf Fol C 4 »oratio Rectoris academiae Lipsiensis (*Joh Friedrich*) Grabe, welche das vorhergehende Lebensnachrichten im Lateinischen wiedergiebt, hinzu und dg mit Hinzufügung einiger genannter Daten.

(Diese Leichpredigt wurde auf der Auktion der sehr schönen Musikbibliothek zu Bonn [im April 1] mit drei Thalern bezahlt.)

Bonn Müller

Zur Quintenfrage

Von H. Sattler.

(Schluss)

Versuchen wir mit Berücksichtigung der melodischen Bedeutung nach oben aufgestellten Naturgesetzen einige scheinbar fehlerhafte Quintenparallelen als fehlerfreie aufzustellen und zu erklären:

Julius Becker Op. 32

Wiegt das Herz in Schlummer ein.

Malcolms Choralbuch

[illegible]

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

[illegible]

ANZEIGER.

[348] Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen

Klassische

Claviercompositionen

aus älterer Zeit

gesammelt von

H. M. SCHLETTERER.

Deutsche Schule. Heft 1.

Gottlieb Muffat, Zwei Suiten und Ciacona. 1 Thlr. 3 Ngr.

Einzeln: Nr. 1. Suite in [illegible] Ngr. Nr. 2. Suite in [illegible] Ngr. Nr. 3. Ciacona. 9 Ngr.

Deutsche Schule. Heft 2.

C. Ph. E. Bach, Vier Sonaten. Arioso con Variazioni und Fuge. 1 Thlr.

Einzeln: [illegible]

Deutsche Schule. Heft 3.

J. Fr. Reichardt, Drei Sonaten, Rondo, Minore, Scherzo und Andantino. 21 Ngr.

Einzeln: [illegible]

Italienische Schule. Heft 1.

Francesco Durante, Studien und Divertissements. 18 Ngr.

Italienische Schule. Heft 2.

Domenico Scarlatti, Achtzehn Stücke. 1 Thlr. 9 Ngr.

Einzeln: [illegible]

Französische Schule. Heft 1.

François Couperin, dit Le Grand. Zwölf Stücke. 18 Ngr.

Inhalt: [illegible]

Französische Schule. Heft 2.

Jean-Philippe Rameau. Zwölf Stücke. 18 Ngr.

Inhalt: [illegible]

Der Herausgeber sagt in der Vorrede dieses Werkes u. A.:

[illegible]

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 3. August 1870 | Nr. 31. | V. Jahrgang

Inhalt: Händel's Passion. — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Compositionen von E. [illegible]). — Ein neues Kriegslied ([illegible]). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Händel's Passion.

□ Während man unermüdlich S. Bach's Passionen zur Aufführung bringt, ruhen fortwährend die von Händel in so tiefem Schlummer, als wären sie gar nicht vorhanden. Mag man nun seine erste, als jugendliches Product, immerhin bei Seite lassen, so verdiente doch die 1716 componirte, und bereits 1863 in der Sammlung der Werke G. F. Händel's erschienene [XV] durchaus keine solche Zurücksetzung. Es müsste ja für alle Freunde classischer Kunst von eigenthümlichem Interesse sein, beide Koryphäen der geistlichen Musik in den Schöpfungen mit einander zu vergleichen, welche denselben Gegenstand, zum Theil auch denselben Text haben, und gewiss wird bei einer solchen Betrachtung die Eigenthümlichkeit beider um so mehr hervortreten. Leider hat schon an vielen Orten unseres deutschen Vaterlandes, welche für Mittelpunkte edlerer Kunstpflege gelten, die Vorliebe für den einen Meister die schlimme Folge gehabt, dass man sich von dem andern ganz oder fast ganz abwandte, und kaum die bekanntesten Oratorien zur Kenntniss des Publikums gelangen, die meisten übrigen unbekannt bleiben. Die einseitige Richtung auf technische Mannigfaltigkeit, welche bei Bach mehr Nahrung findet als bei Händel, scheint für viele Leiter von Singvereinen massgebend geworden zu sein, weniger [illegible] die Grossartigkeit der Anlage der Werke Händel's im Ganzen ein, und sie zeigen sich selten darum besorgt, den Eindruck des [illegible] einander anknüpfenden Glanzes durch Eingehendes und liebevolles Versenken in ihren eigenthümlichen Geist zu ermöglichen. Oft wird er durch verkehrte Betonung, falsches Tempo und einen Vortrag, wie er keiner Nuancirung bedurfte, die Herrlichkeit in jenen Meisterwerken bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Händel, der scheinbar Leichte, erfährt weit mehr solche Misshandlung als Bach, bei dem die grössere technische Schwierigkeit auch schon eine grössere Achtsamkeit erfordert, was denn wieder zu sorgfältiger Ausbildung der mit Mühe errungenen Aufgabe führt; dagegen wähnt man nicht selten, den rechten Effect bei Händel hervorzubringen, wenn man einen Chor von Anfang bis zu Ende mit gleichem *forte* abarbeitet und abspult.

Um nun zu der Passion Händel's überzugehen, möge, ohne auf die Leichtigkeit der Ausführung besonderes Gewicht zu legen, doch bemerkt werden, dass sie in höherem Grade als anderswo bei Händel vorhanden ist. Die Chöre machen kaum irgend eine Schwierigkeit, die Arien verlangen weder grossen Umfang noch Geläufigkeit in Coloraturen, wohl aber die Fähigkeit, den richtigen Ausdruck zu treffen.

Der Text von Brockes, dessen Poesie freilich oft im Einzelnen arg gegen die Würde des Gegenstandes sich versündigt, hat doch den Vorzug vor denen Bach's, dass er nicht blos historisch, sondern dramatisch gehalten ist und der Tondichter auf diesen Grundlagen einen einheitlichen Bau aufrichten konnte, während die Passionen Bach's mehr eine lockere Verknüpfung vieler an sich trefflicher Details zeigen.

Von dem Eingang abgesehen, hat Händel's Werk mit Bach's Johannes-Passion grössere Aehnlichkeit als mit der nach Matthäus. An die Spitze jener stellt Bach einen grossen Chor von gläubigem dogmatischen Inhalt: »Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist, zeig' uns durch deine Passion, dass du, der wahre Gottes Sohn, auch in der grössten Niedrigkeit verherrlicht worden bist.« Dem gegenüber hat der Gesang ebenfalls einen demonstrativen Charakter erhalten, im prächtigen [illegible] wählt sich die Tenorstimme [illegible] Erlöser der Welt [illegible]. Dann folgt die Erzählung von Jesu Gefangennehmung, unterbrochen von zwei Chorälen und den kurz und rasch herausgestossenen Worten der Mitschar, wie sie auf die wiederholte Frage: »Wen suchet ihr?« ihm erwidern: »Jesum von Nazareth.« Jesus wird gebunden zu Hannas geführt. Daran knüpft die Arie: »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden, mich von allen Lasterbeulen völlig zu heilen, lässt er sich verwunden« (S. 47 bis [illegible]). Auf einen ähnlichen Text beginnt Händel's Werk mit einem Chor [illegible]. Bei aller Anerkennung der edeln und gefühlvollen Tonweise der Bach'schen Composition wird man zugestehen müssen, dass die Betonung des wichtigsten Wortes »wird mein Heil gebunden« bei Händel weit mehr ins Gewicht fällt, als in der Arie, wo es meist nur als Abschluss der Periode behandelt wird; auch muss man das Ganze durch die Führung zweier charakteristischen Themen, die noch mehr durch die rhythmische Verschiedenheit der begleitenden Instrumente hervorgehoben werden, viel mächtiger wirken. Auf diesen Gesang kommt in Bach's Passion, nur durch ein kleines Recitativ getrennt: »Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein anderer Jünger« eine zweite Arie für Sopran: »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten« [illegible] welche [illegible] das Glück des Erlösers zu begleiten, in etwas zu

weltliche Heiterkeit sich äussert. Nach der Erzählung im Evangelium Johannis Cap 18, welche von Petrus zu Kaiphas Vers 19 übergeht und Vers 25 zu Petrus zurückkehrt, richtet sich auch Bach, nicht Brockes, der des Jüngers Verleugnung ununterbrochen bis zum Hahnenschrei fortsetzt und dann seine Gewissensbisse schildert, schliesslich ihn bei dem Herrn Vergebung und Gnade finden lässt. Kein Zweifel kann darüber entstehen, was für die musikalische Bearbeitung geeigneter sei: bei Bach wird mehr einzelne [illegible] Momente auszuzeichnen, wie durch mannigfaltige Ausführung sich bewegende Chor »Bist du nicht seiner Jünger einer« und die [illegible] nur im [illegible] Stelle auf die Worte »und er weinete bitterlich«. Bei Händel scheint sich die schon im Recitativ nach jeder Frage gesteigerte Verleugnung an einer mit vieler Zuversicht vorgetragenen Arie, bis der Hahn sich vernehmen lässt, erfolgt eine gleichsam Umstimmung, der Jünger spricht seinen Verzweiflung in Tönen aus, welche mit sengenden Wehe [illegible] das durchbohrende Gefühl seiner Verworfenheit darstellen. Das Jammerlaute des Gefallenen entsprechen die [illegible] in einander greifenden Figuren der begleitenden Instrumente. Mit dieser Arie schliesst jedoch hier die Scene nicht ab, wie in der Johannis-Passion wo nur ein Choral auf die nicht unbewältige die reuevolle Ergiessung des Petrus folgt und sein Seelenkampf nicht befriedigend zu Ende geführt wird. Alles ist erst in der Beruhigung und Felsdeu [illegible] Arie »Schau ich [illegible] [illegible] u. s. w. erreicht, worauf dann der Choral am besten seine Stelle findet (63—64).

Das Gegenstück zum Verhalten des Petrus, das Verrath und Untergang des Judas ist in der Johannis-Passion nicht behandelt, Brockes aber hat es nicht übergangen und an die Katastrophe des Verbrechers — den erhebenden Gesang der Tochter Zions »Die ihr Gottes Gnade versäumet« u. s. w. (70) angeschlossen, welcher dem Bussliede des Petrus entspricht.

Die Chöre der Juden, in welchen sie ihre Mordlust gegen den Herrn aussprechen, sind mit Ausnahme eines bei Händel ganz kurz, die ewige Wahrheit und Liebe, die von ihrer wilden Leidenschaft angeklagt wird, sollte in das dazwischen und mehr noch [illegible] [illegible] Fragesätzen auf den bluegeopferten Heiland um so tiefer empfunden werden. Nur der Spottchor »Ein jeder sei ihm unterthänig« gepaart mit die Judenkönige und das höhnische Geschrei des wilden Haufens »Pfui! seht nur doch den König an« unterbricht die Reihe der 88—124 der Opfertod des Erlösers feiernden Hymnen. Bach hat das feindselige Element stärker bedacht und den Fanatismus des Gegner Christi in einem sehr ausgedehnten Cyklus von leidenschaftlichen Chören (S. 49—46 und 63—83) aussehen lassen. Diese [illegible] gewähren durch ihre künstliche Behandlung ausdrucksvolle Doppelthemen dem Kenner reichen Genuss. Nur erhebt sich die Frage, ob die symmetrische, theilweise streng canonische Verarbeitung, wie in dem Chor »Kreuzige, kreuzige«, und auch in andern, wo die langsamen und raschen Figuren meistens in regelmässiger Folge abwechseln, die Leidenschaft zu ihrem vollen Ausbruch kommen lasse. Man könnte die Probe machen, ob diese Darstellung des Tobens mehr Wahrheit hat und gewaltiger wirkt, oder die dasselbe Stimmung in dem Chor des Messias »Er traute auf Gott, dass er ihn erretten [illegible] u. s. w.«, über welchen zwar Marx II. 534 das Urtheil fällt, er sei »in Hinsicht auf Fugenarbeit [illegible] auch zu nennen«. Derselbe meint: »Händel habe sich bisweilen nicht die Zeit gelassen, der Fugenform ganz, ob

höchsten Vollendung des Werkes genug zu thun«, so sei es begreiflich, warum wir in seinem Oratorium so viel Fugenarbeit und verhältnissmässig so wenig voll und reich ausgeführte Fugen antreffen. Darüber brauchte sich der Kunstlehrer nicht zu verwundern, dass Händel über dem Mittel nie den Zweck vergass, und die Fugenform nur so weit anwandte, als sie eine dramatische Wirkung haben konnte. Darin liegt aber der von Marx anerkannte Reichthum der in jenem wunderbaren Chor angewandten Fuge, dass sie in immer neuen Wendungen und Verbindungen das Thema vorführt und in mächtig einem mendes Steigerung fortreisst, wonach das freilich wenig zu gönnen haben muss, dem seine gewissen Nüchternheit und Trockenheit über den ganzen Satz verbreitet scheint (III 178). Wie jener kunstreiche Judenchor ist auch der der Kriegsknechte bei Bach (96—101) in seiner canonischen Gestaltung ein sehr merkwürdiges Werk, in welchem die verschiedenen charakteristischen Bestandtheile des Themas prächtig aufeinander stossen und der letzte mit fast komischem Gravität gegen die übrigen contrastirt.

Mehr der eigentlichen Bestimmung der Passion angemessen sind die Gesänge der Gläubigen, wie die Arie (55—58) »Mein Jesu, ach mein Jesu, dem schmerzhaft bitter Leiden bringt tausend Freuden«, und (114—116) »Zerfliesse, mein Herze, in Fluthen der Zähren dem Höchsten zu Ehren«, beide überwiegend durch Fülle der Melismen des Ausdrucks, welchen allerdings mehr die Situation Jesu zu ende als die schwülstige Text erzeugen kann. Den Vorzug edler Einfachheit und langer Worte muss man bei Händel besonders da empfinden, wo Bach dieselben Worte zu Grunde gelegt hat, wie in der schon von Chrysander (I 415) besprochenen Arie mit Chor »Eilt ihr angefochtenen Seelen« (85—91), bei Händel 115—118, und den kürzeren fast recitativischen Cantilene »Betrachte meine Seel' mit ängstlichem Vergnügen — dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen« u. s. w. (53—55 Bach, 55 Händel). Die Mannigfaltigkeit des beständig modulirenden, polyphon kopirenden Arioso bei dem einen erreicht doch nicht den ergreifenden Ton der aus von langgehaltenen Accorden getragenen Klage bei dem andern. Dass das Solo mit Chor (103—112) »Mein theurer Heiland lass dich fragen« u. s. w. einen auffallenden Gegensatz des würdevoll einherschreitenden Chorals mit dem gar beweglichen fast spielenden Basse gesang darbiete, wird man nicht leugnen können. Aber in erhabener Weise stimmt der Schlusschor zu frommer Andacht und wird wohl als der trefflichste Grund des ganzen Werkes zu betrachten sein. In dem entsprechenden Theile bei Händel wollen wir nur den einen Vorzug geltend machen, welcher freilich nicht von allen Kunstfreunden als solcher betrachtet wird, den der Kürze.

Ensemblesätze hat die Johannis-Passion ausser denen, wo ein Solo mit dem Chor sich verbindet, nicht, bei Händel begegnen wir einem Duett von Jesus und Maria (160) »Soll mein Kind, mein Leben sterben« u. s. w., welches, so gedrängt es auch ist, doch den Tadel widerlegen kann, welchen neulich ein angesehener Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller gegen Händel's Compositionen dieser Gattung aussprach, man könne darin keinen charakteristischen Unterschied der Personen entdecken. Dieses Urtheil ist nur da gegründet, wo der Meister recht hatte, nicht anders zu verfahren, wo nämlich beide Theile von derselben heftigen Leidenschaft ergriffen sind, wie dies der Fall in beiden Duetten des Simson ist. Hier hätte der Ausdruck des Affects sehr gelitten, wenn sich [illegible] bestreben wollte, den Juden anders als den Philister sich ereifern zu lassen, dagegen müsste man blind sein, um

den wesentlich verschiedenen Charakter von Juno und dem Gott des Schlafes in der Semele, David und Michal im Saul, Irene und Theodora im gleichnamigen Oratorium nicht zu erkennen. Wenn derselbe Schriftsteller den Verehrern Händel's, welche wähnten, er habe die Personen seiner Dramen (Oratorien) zu freien musikalischen Charakteren geschaffen, Zeiten und Länder musikalisch geschieden, die Versicherung entgegenstellt, unzählige Beispiele lägen vor, um zu beweisen, dass er daran gar nicht gedacht, kann man nicht umhin, ein so kühnes Wort anzustaunen; denn so ortheilenden Kritiker schreiben die Chöre der Philister, Baalspriester, Babylonier, Aegyptier, Römer, Juden und Christen in Samson, Athalia, Belsazer, Joseph, Theodora [illegible] geblieben zu sein, und die so scharfen Umrissen hingestellten Personen jedes Oratoriums hinterlassen keinen Eindruck; so haben sie genügte hier auf die in der Passion in hoher Würde erscheinende Gestalt Jesu im Gegensatz zu dem feurigen aber wandelbaren Geist seines Jüngers (Petrus) hinzuweisen; wie gross und wahr ist jeder Zug!

In vielen Stücken erhebt sich die Matthäus-Passion über die nach Johannes, insbesondere tritt das Gefühl des andachterfüllten Christenherzens sowohl in den Chören bloss mehr hervor, als auch in den mit Vorliebe angewandten dort fast ganz fehlenden Arioso, welche in ihrer tief rührenden Weise die grossen Arien noch übertreffen, da diese die weite Ausdehnung oft etwas von ihrer Wirkung nimmt. Weniger Raum ist dem Ausdruck der Feindseligkeit des Verfolger hier gelassen, wo ja auch die Natur der Gattung verlangt, worin vorzugsweise eine ebenmässige Auffassung am Platze ist, wie in den milden Gefühl athmenden Gruppen No. 66 »Ich will bei meinem Jesu wachen«, so schlafen unsere Sünden ein, No. 33 »So ist mein Jesu nun gefangen«, »Ach nun ist mein Jesu hin«, No. 47 »Erbarme dich mein Gott um meiner Zähren willen« [illegible] endlich auch in dem trefflichen Schlusschor. Mein hauptsächlichen Charakters sind die kolossalen Schöpfungen am Anfang und Ende des ersten Theiles, die sich gleichsam zu selbständigen Cantaten ausbreiten und die Bestimmung zu haben scheinen, der Einseitigkeit der Darstellation durch den Hinweis auf die ewigende Herrlichkeit des Christenthums abzuhelfen.

An Abwechslung fehlt es überhaupt nicht, nur bewirkte es, wie schon oben bemerkt wurde, der enge Anschluss an den Bibeltext mit sich, dass die Folge der Begebenheiten mehr historisch erscheint, als durch ihre Verbindung unter einander tragisch wirkt. Wir hören die Berathung der Feinde Jesu, wann sie ihn tödten sollen, und gleich darauf den Tadel der Jünger über die auf das Haupt des Herrn ausgegossene Salbe, dann wird der Verrath des Judas berührt, dann fragen die Jünger, wo sie das Osterlamm bereiten werden, auf das ängstliche »Herr, bin ich's« folgt ein Choral und dann erst die Antwort Jesu. In ähnlicher Weise wird die Erzählung von dem Verhöre des Angeklagten durch Nr. 38 unterbrochen. Zwischen Klageliedern und Chorale fallen mehrere Male unvermittelt die furiosen oder spottenden Ausbrüche der Juden herein, überall berührt sich Heterogenes; die Concentration, welche Händel durchgeführt hat, fehlt. Der Choral tritt bei Händel sehr selten ein, wo er erscheint, als bedeutsamer Abschluss (S. 19, 90, 126, 157) ein.

Die wichtigsten Momente aber, wie die Einsetzung des Abendmahls, die bange Stunde, wo Jesus wünscht, dass der Kelch an ihm vorübergehe, die Besorgniss, die Jünger möchten nicht bei ihm bleiben, dessen theils Anrufung des Schlummernden, die schlaftrunken sich kaum zu einer Antwort aufzuraffen vermögen, die Scenen mit Petrus und Judas, endlich die letzten Worte des Heilandes am Kreuze hat Händel in so erhabener und idealer Weise dargestellt, dass es sich in der Matthäus-Passion seinem Nachfolger nicht gelingen konnte, ihn zu übertreffen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Compositionen von Ernst Naumann.

Drei Stücke für Pianoforte zu vier Händen. Op. 5. Preis 1 Thlr.

Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 6. 1 Thlr. 15 Sgr.

Moments lyriques pour Piano. Op. 7. 27 Sgr.

Zwei Sonaten für Pianoforte. Op. 8. No. 1 in F. 20 Sgr. No. 2 in Des. 25 Sgr.

Verlag von R. Seitz in Leipzig und Weimar.

S. B. Eine ansehnliche Reihe neuer Werke des in dieser Zeitung schon mehrfach empfohlenen jungen Tonsetzers, dass dieselben abermals in demselben Verlage erscheinen, der die ersten Opera gebracht, betrachten wir als ein gutes Zeichen für den Autor, für das Zutrauen, das er sich bei einem Theile des Publikums bereits erworben und das nun auch der Verleger in ihn setzt. Einer neu jungen Firma, wenn die gesammte musikalische nicht leicht, sich grosse Gaben anzuwenden wenn nicht gute Aussicht besteht, dieselben wieder hereinzubringen.

Wir unsererseits möchten jenes Zutrauen möglichst befestigen helfen, denn es bedünkt uns, als ob dem claviersspielenden Publikum in Naumann's Compositionen eine schöne Erfrischung geboten würde in einer Zeit productiver Dürre und Unerfreulichkeit, wie sie kaum noch dagewesen. Die vorhandenen guten Kräfte bewegen sich lieber auf dem Gebiet der Concertmusik, wo reicher Beifall des Virtuosen befriedigt und allerdings auch ein grösseres Spielraum für die heutige Kunst des Tonsetzers — Verwendung geboten ist; oder wenn sie für Clavier arbeiten, so wird meistens ein solches Maass von Virtuosität dabei in Anspruch genommen, dass nur wenige Spieler die Sachen spielen können. Naumann's Claviermusik ist zwar auch keineswegs leicht, er setzt vielmehr gewandte und fertige Spieler voraus, allein sie will einerseits nicht das Mittel zum Zweck erheben und andererseits ist die geforderte Technik doch für den Mittelschlag des Clavierspielers nicht zu hoch gegriffen. Man wendet die nöthige Zeit des Studiums gern auf, weil das Ziel erreichbar und der Erfolg lohnend scheint.

Vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, ohne alle Seitenblicke auf die praktischen Rücksichten, muss man Naumann's Compositionen bedeutend finden, insofern sich in ihnen eine Fülle von Ideen und eine Herrschaft über den Stoff bekundet, wie man sie heute kaum bei einem zweiten überwiegend für Clavier schreibenden Tonsetzer findet. Es scheint dem jungen Componisten Alles ordentlich leicht von der Hand zu gehen, die überraschendsten Einfälle, Wendungen, Klänge strömen ihm leicht zu, in solcher Menge, dass man öfters wünscht, er möchte nicht jeder Laune sogleich folgen, sondern sein kritisch das Zuviel wegschneiden, so zu sagen mehr »bei der Stange« bleiben, [illegible] einer Stimmung Ausdruck geben, nicht blos die Phantasie walten lassen, sondern das höhere Gesetz der Einheitlichkeit mehr zur Geltung bringen. Namentlich bezieht sich unsere dreifältige Bemerkung

(Fortsetzung auf Seite 249.)

Ein neues Kriegslied.*)

NEUTRAL.

Im ruhigen Zeitmaass — Ged. und comp. von Fr. Constantin

1. All un-sere Nach-barn sind neu-tral Deutschland al-lein tritt auf den Plan, trotz son-der Furcht und
2. England blei-bet ganz neu-tral Bri-tischer Leu, du regst dich nicht? Sprachst nicht das Wort »Schlagt
3. Oe-ster-reich steht auch neu-tral mit (rau-ster) ge-[illegible] tem Arm; doch ein gal-[illegible] der
4. Süd-eu-ro-pa, Frankreichs Knecht, ist neu-tral, du Schweiz zu glaub. [illegible]
5. Wer es am-tlig, das Kai-ser-reich macht zu gleich Eu-ro-pa frei, frei von der Pest da

1. ern-sten Muths an den Rie-sen-kampf her-an. Nun zeig' dich wür-dig dei-ner Pflicht, Deutschland, o Deutschland, ver-
2. als der Dä-ne der Eu-ro-pas Frieden bricht!« Frieden brach und Bar-ba-rei treibt die [illegible]
3. treu-es Herz schlägt für un-sre Sa-che warm hat tat die Ben-de [illegible] weg fest [illegible] Ost Nord
4. Bis der Land das ge-walt'-ge Rus-sen-reich Un-ser der Ruhm der Ge-fahr [illegible]
5. Süd-Ost-Ocean, von der Fäul-niss Bar-ba-rei. Auf, deutsches Schwert, mach frei die Bahn! [illegible]

*) Erschien am 23. Juli bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg und kann auf dieselbe Weise, wie die in der vorigen Nummer mitgetheilte »Kriegserklärung«, direct bezogen werden. — Hierbei sei ein störender Druckfehler in der genannten »Kriegserklärung« berichtigt: Seite 233 Takt 12 muss das letzte Viertel in der Singstimme nicht h sondern g sein, wie in der Begleitung.

1. so gs nicht! Nun zeig' dich wür - dig dei - ner Pflicht, Deutschland, o Deutschland von zu ge
2. Nor - den bei - Fra - des - brech und Bar - ba - ren treibt die gal ... o schon Rio den bar-
3. Süd - und Wes - ket - tet die Bun - du ... weg fort zwi - schen Ost Nord Süd - und
4. bleibt auch neutral - Un - ser der Ruhm, die Ge - fahr zu - mal sind wir zu End e dann bleibt auch neu
5. Ar - beit ge - than - Auf deutschen Schwert, mach' rei - ne Bahn! Frie - de sei uns, bis die Ar - beit ge-

1. nicht!
2. bei
3. West
4. tral!
5. than

ritard.

auf die strengeren Formen der Kammermusik, speciell der Sonate, von der man eben doch mehr und strenger fordert als von einem anderen Clavierstück. Der Vorwurf trifft freilich nicht Deutsch allein, sondern die gesammte Nach-Beethoven'sche Kunst, sofern sie sich mit diesem Muster auf demselben Gebiete bewegt. Man könnte sagen, auch der classischen und romantischen Kunst sei zum die jetzterste gekommen, insofern den Künstlern mehr daran zu liegen scheint im kleinen Raume möglichst rasche Abwechselung an bietend Interessantes auf Interessantes zu häufen, als der erhabenen Deutlichkeit und Strenge des Stils nachzugehen, durch welche Beethoven bei allem kolossalen Reichthum an Ideen, doch stets vollendete Kunstwerke herstellte, in welchen nichts bewegungsscheues noch krankhaftes ist. Dass wir zu den Meistern jener epigonenhaften Schule der Tonkunst auch und hauptsächlich Schumann zählen wollen, wir ausdrücklich bemerken, nicht allein in seinen Clavierstücken, sondern auch in seiner Kammermusik und namentlich den Symphonien, wo der Reiz der Instrumentation den phantasievollen Tondichter noch öfter als sonst verleitete durch eine Masse hervorstechender Einzelzüge die einheitliche Stimmung des Ganzen zu verdrängen oder doch zu beeinträchtigen.

Dass Meurer's Musik auf Schumann und Schubert beruht, ist schon bei früherer Gelegenheit hervorgehoben und wir brauchen darauf nicht weiter zurückzukommen, höchstens dass, wo unser Componist, was ihm zuweilen begegnet, zu nahe an deren Gestaltungen streift und sich der Reminiscenzen zu wenig hütet.

Betrachten wir zuerst näher die drei vierhändigen Märsche Op. 8. Das sind wahrhaft köstliche Stücke, die zu spielen man nicht leicht müde wird; kräftig, frisch, lieblich, reizend; auf jeder Seite wird man überrascht durch wirksame Einfälle namentlich harmonisch eigenartiger Art, durch die Fülle schöner und interessanter Melodien und reiche Be-

handlung der beiden Partien (Primo–Secondo). An Nr. 1 störte uns zuerst ein wenig die Naivität, mit welcher Dvorak gewisse alte rhythmische Formeln wie

oder Theilschluss-Ausfüllungen wie

reproducirt. Er hätte die alten Formeln vielleicht vermeiden oder sie weniger fühlbar machen können; doch schliesslich dankt man wohl, der Componist habe absichtlich dadurch die Heiterkeit vermehren wollen, und da er das Folgende so prächtig neu gestaltet, so stört man sich nicht so arg an diesen Kleinigkeiten. Auch sind dieselben blos im ersten der drei Märsche vorhanden. Nr. 2 in H-moll ist ein Geschwindmarsch, an dessen Form der Schluss in D-dur auffällt. Oder wenn das H-moll des Anfangs nicht ernstlich und eigentlich D-dur VI gemeint? — Von der Ungezwungenheit der Dvorak'schen Modulationsweise zeugt hier der Einsatz des zweiten Theils in G-dur nach H-moll, doch ist das noch von milderer Kühnheit gegenüber Anderem, das später anzuführen sein wird. — Nr. 3 in G-moll ist von romantischem Gepräge, ein Stück wie ein Ritterhaus ist. Merkwürdig taucht im ersten Theil auf, im zweiten aber hört man deutlich einladende Waldhörner, und im Trio lassen liebliche Gestalten so freundlich und unerbittlich, dass man nicht genug hören kann.

Wir empfehlen diese Märsche allen Liebhabern des Vierhändigspielens und des ungarischen [illegible]. Sie sind ein würdiger Beitrag zu dem, was bisher auf [illegible] schöne Märsche stehen gegen diese bei an Werth kaum zurück, werden aber gewiss ebenso beliebt bei den Clavierspielern werden wie jene.

Die »Momento lyrique« Op. 7 sind acht meist kurz gefasste, von kleiner, einfacher Liedform, bald vom herzlichen Inhalt, bald humoristisch; das achte Stück ist eine dreistimmige »Fughette«. Trotz [illegible] Bearbeitung in Bezug auf die leichtere Ausführbarkeit enthalten die Stücke doch viel schönen Clavierklang, ein gut-modernes Spiel [illegible] spielen sich angenehm und bieten doch Manches, was nur zu leicht auszuführen Studium erfordert. Für vorgerücktere Schüler unter Anleitung eines guten musikalischen Lehrers sind diese »Momente« gewiss auch zu Genuss und Vergnügen verwendbar. Denn der in ihnen gewisser kindlicher Ton darin herrscht, der älteren Spielern vielleicht weniger sympathisch ist. Die Fughette ist wohl als gute Vorübung für Bach gemeint und so aufzunehmen. Als allgemein ansprechend möchten wir hervorheben die Nummern 1, 3 und 4. Die Romanze Nr. 7 und das Andantino Nr. 5 werden einem höheren Geschmack leicht etwas [illegible] erscheinen.

Wenn man sich bei den zwei Claviersonaten Op. 6 jeglichen Vergleichs entschlagen will und kann, den uns einmal der Titel unvermeidlich herausfordert, so wird man sich der Musik, die ihm geboten wird, nicht wenig erfreuen. Betrachten wir zuerst dasjenige daran etwas näher, was den Musiker reizen und interessiren muss, dann aber dasjenige, was uns am richtigen »Sonaten«-zu fehlen scheint.

Im ersten Satz der B-dur-Sonate finden sich, neben ausdrucksvollen Motiven, einige Modulationen, deren Kühnheit in Verbindung mit dynamischen Wirkungen und Motivwechsel [illegible], bald reizt und ergötzt. Man sehe die Stelle auf den beiden letzten Systemen der ersten Seite. F, b moll, Ges, As-moll-dur, enharmonisch H-dur. Alles folgt so verbunden, aber so folgt so schnell, dass das Ohr kaum nachkommt. Gleich darauf wirkt der Eintritt des Seitensatzes auf der Dominante von C-dur schön und überraschend, da man eben noch kaum von Es heraus auf die C-moll-Dominante gekommen war. — Schön ist wirkt dann im zweiten Theil die Harmoniefolge

Orgelpunkt.

Von D nach H zu kommen, giebt es gewiss einfachere Wege als über G-dur mit dessen beiden Dominanten. Der Componist liebt es offenbar, bei solchen Gelegenheiten dick ins Zeug zu gehen, und dass er damit dem Musiker zu denken giebt, ist keine Frage. Der ganze erste Satz enthält übrigens so reizende Claviereffecte, klingt so reich und abwechslungsvoll, dass der Spieler sich bald gefesselt fühlt. —

Wer im zweiten Satz, Adagio D-moll 3/4, nicht merkt, dass Dvorak [illegible] bekannte der [illegible] Beethoven und Schumann ist (Takt 6—14), wird an der betreffenden Stelle wahrscheinlich auch kein Gefallen finden. Die Musiker sind aber durch jene Meister an dergleichen gewöhnt worden. Ein Lächeln nöthigte uns der vierte Takt ab, wo der Componist, um eine Quintenparallele zu vermeiden, eine Stimme verschwinden lässt (oder springt ein e?). Wir glauben, die Quinte hätte ehrlich gemacht werden können, oder die Verdoppelung war schon vorher zu vermeiden. So klingt die Stelle aber, als ob man Jemand etwas Unangenehmes zu sagen gehabt und die Hälfte schon gesagt, das Uebrige aber verschwiegen hätte, ohne im Stande zu sein, das Errathen zu verhindern. — Im Rondo sind Stellen von Schubert'scher Lieblichkeit und Instrumentationsweise, doch bietet es im Ganzen weniger Interesse als der erste Satz; der Componist hat sich mit dem Aufbau dieses Stückes etwas leicht gemacht. — Die Sonate in Des interessirt im ersten Satz besonders durch Mannigfaltigkeit der Motive, im zweiten Theil aber besonders durch die Durchführung oder vielmehr consequente Fortführung des rhythmischen (Triolen-) Motivs auf einem Tone. Eine ganz neue Art von Durchführung, bei welcher freilich der Contrapunkt gar nichts mehr zu schaffen hat. — Die vielen erblühten melodischen Stellen, auch in der linken Hand, die in diesem Satze vorkommen, werden keinem tüchtigen Spieler entgehen. — Der zweite Satz ist eine Romanze (B-dur 6/8), deren Hauptmotiv der Autor sich geschenkt haben sollte, nachdem schon lange Schubert dasselbe mehrfach zu Themen verwendet hat:

Das Stück enthält nicht den schönen Clavierklang aller Dvorak'schen Sachen, doch vermissen wir darin die eigentliche Entwicklung zum wirksamen Ganzen.

Zwei prächtige Stücke sind dagegen die folgenden: Menuett und Rondo. Das erstere, zwar auf ein bekanntes Motiv

gebaut, ist voll interessanter und schwungvoller Züge und feiner Uebergänge, auch trotz mannigfaltiger Mollen durchaus einheitlich. Das Rondo mit seinem plätschernden Thema und melodischen Gegensätzen, seinen kurzen und längeren Perioden, dann in seiner breiteren Anlage (fast sieben Seiten) ist ein vollkommenes Musikstück, immer munter, und wieder schwungvoll und brillant, so dass der Clavierspieler sich dabei köstlich ergötzen kann und wird, wenn er auch wieder zuweilen an Schubert sich gemahnt fühlt, und ein Uebergang (von As nach H, Seite 13) ihm etwas stark modulirend vorkommen wird.

Was ist es nun, was wir an diesen übrigens schönen Stücken als »Sonaten« auszusetzen finden und weswegen unsere Meinung, wenn wir ihnen recht lieb werden sollen?

Wir sind von Beethoven her gewöhnt, in einem Sonatensatze ein Thema zu finden, das selbst streng charakteristisch, dem ganzen Satz einen bestimmten Typus, eine bestimmte Stimmung verleiht. Dvorak ist nun entweder in der Wahl der Themen nicht sorgfältig genug, oder er stellt mehrere Themen oder Motive nebeneinander, so dass man nicht weiss, welches eigentlich das Hauptthema ist. Dadurch geschieht es

aber, dass das Interesse zu sehr getheilt wird, oder dass keine feste Stimmung im Stück selbst entsteht, was dann natürlich auch auf den Hörer sich überträgt. Dies ist z. B. beim ersten Satz der F-dur-Sonate der Fall, wo mehrere Perioden aneinander laufen, von denen keine genügende Festigkeit und Prägnanz als Thema aufzuweisen hat. Was im *Adagio* anders der mehr fesselnde als interessante B-dur-Satz will, ist uns nicht klar geworden. Das so beschaulich ruhige Stück beansprucht sich da auf einmal ohne ersichtlichen inneren Grund zu einem Effectstück auf, das mit der Sonatenart nichts mehr gemein hat.

Im Rondo scheint uns verfehlt, dass das Thema in seiner ganz frischen Form (die Melodie in der Oberstimme) nicht ein einziges Mal wiederkehrt, was ganz gegen den Natur des Rondo. Dass es dabei dennoch an Einförmigkeit nicht fehlt, dass keine genügend contrastirende Nebenthemen auftauchen, die den Wiedereintritt des Hauptthemas nothwendig und erfreulich machen, scheint ebenfalls kein Vorzug eines Sonatensatzes.

In der Cis-moll-Sonate erhält es sich in den zwei ersten Sätzen ähnlich. Vielfach das Motiven im ersten, ohne genügende Greifbarkeit der Hauptmelodie. In der Erregung und Schwanken und Ahrenu vom natürlichen Gang schon im Thema (Takt 10) dann eine ermüdende Gleichmässigkeit in der Sechzehntelbewegung, die in einem [illegible] unter Umständen zu rechtfertigen wäre, im Sonatensatz aber das Princip der Gegensätze und deren endliche Versöhnung bei Seite lässt. — Die beiden letzten Sätze dieser Sonate dagegen scheinen uns im Wesentlichen unanfechtbar, wie wir schon früher bekundeten.

Kommen wir endlich noch zur Violinsonate. Dieselbe ist auch heutiger Art der Kammermusik von grösserer Anlage nach Umfang und angewendeter Technik mehr für den Concertvortrag als fürs »Haus« oder die »Kammer« (*a la camera*) berechnet. In Bezug auf Form würden an dieser Sonate weniger Ausstellungen zu machen sein als an dem im Jahrgang 1864 dieser Blätter recensirten Trio. Längen und ausmalende Zwischensätze könnten wir nicht anführen. Dagegen von übelen starken modulatorischen Sprüngen können wir auch dieses Werk nicht freisprechen. Und was die Sonatenform als solche betrifft, so hat sich wie oben Gesagten auch auf sie anzuwenden. Der erste Satz (Es-dur $^{3}/_{4}$) bringt eine Figur, die an ein Mendelssohn'sches Quartett anklingt

aber nicht so charaktervoll und wie aus Einem gegossen dasteht als dort, daher für das Thema eines ersten Satzes nicht bedeutend genug scheint. Der Componist verlässt sie auch nach dreimaliger Aufführung und geht in Anderes über, ohne zu einem festen Kern zu gelangen. Der enharmonische Uebergang von *Ces* nach *Es* auf dem Dreiklang nach sieben System scheint in der bisherigen Periode fast für uns etwas Hartes und Erzwungenes, wenn besonders das eintretende *g* des Basses auch dem *ges* der Violine als Querstand bedenklich klingt. Reizend sind dann die kleinen Melodien, die in B-moll beginnend allmälig in die Dominante B-dur führen. Die dann folgenden Sprünge *Es Ges* e^{7}_{5} D-moll u. s. w. sind wieder recht gewagt und schroff, während der Ausgang des ersten Theils mit der Verwendung des ersten Motivs von liebenswürdigster Art ist. Der zweite Theil, der sogenannte Durchführungssatz leidet offenbar an Zerfahrenheit in Folge des mangelnden bedeutsamen Hauptoder eines anderen Motivs. Besonders durch das auf einmal wie hinein geschneiten $^{6}/_{8}$-Takt verliert der Componist den Boden unter sich und geräth, wie man zu sagen pflegt, vom Hundertsten ins Tausendste. Man begrüsst daher das wieder einfallende Hauptthema zwar gern als etwas bereits Bekanntes, aber wo bleibt die logische Nothwendigkeit, der innere Zusammenhang, die Steigerung eines Hauptgedankens? — Im Uebrigen verläuft der zweite Theil analog dem ersten, nur dass der Componist jenen $^{6}/_{8}$-Takt nochmals, und am Ende an dem Rand des Hauptsatzes eine künstliche Steigerung bringt, die den Satz wenigstens nach Seite des äusseren Effects zu einer Spitze treibt. — Der zweite Satz bringt ein Thema in G-moll mit sehr freien Variationen, die den Reizenden variirenden in hohem Maasse verdienen. Sie entfalten die Mittel des Contrapunkts und der rhythmisch prägnanten Gestaltungen in bedeutender Ausdehnung, und der Phantasie ist der weiteste Spielraum gegeben. Als Variationenform steht der Satz, wie uns scheint, auf der Höhe, welche sie in diesem Jahrhundert gewonnen. — Der letzte Satz (Rondo Es-dur $^{2}/_{4}$) ist sehr schwungvoll im Art und sehr gut gearbeitet, doch möchte man sich nicht getrauen ihn originell zu nennen. Die Melodien in Es streiten eigentlich um das Primat als Hauptthemen. Daraus entsteht wieder eine gewisse Zerfahrenheit, die freilich nur für den merklich ist, der die strenge Form liebt und die Themen wie Personen im Schauspiel betrachtet, von welchen eine die Hauptperson sein soll. Harmonisch-modulatorisch verläuft der Satz übrigens farbig und logisch, keine sonderbaren Sprünge und unmotivirte Uebergänge stellen sich ein. Höchstens die vier ersten Takte auf Seite 24 könnte man anfechten, doch ist die Sache nicht so auffallend wie anderwärts.

Wir sollten uns wohl bei unserem Deuter heute etwas von Fortschritt zu reden, da man nicht wissen kann, wie lange diese seine Werke schon im Pulte liegen oder ob sie wirklich sonst sind. Nach Allem aber glauben wir, dass des Autors Stärke in der Form des freien Claviersatzes, nicht in der gebundeneren der Sonate liegt, und hoffen, dass er einerseits dieses sein glückliches Gebiet immer fruchtbarer machen, andererseits aber, wenn er sich noch über der Sonatenform bedienen will, diese Form bei dem Hauptmeister derselben in seinen geniegsameren und durchaus selbständigen Werken noch einig studiren werde.

Nachrichten und Bemerkungen.

❋ Salzburg ist auch dieses Jahr der Sammelplatz berühmter musikalischer Notabilitäten, unter welchen wir nur das Ehepaar Joachim und Brahms nennen. Letzterer hat neuerdings den Antrag erhalten, die Concerte in der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien zu dirigiren, und hat derselbe gewisse Bedingungen gestellt, unter welchen er die Leitung übernehmen würde. Die Unterhandlungen hierüber scheinen noch nicht zum Abschlusse gediehen zu sein.

❋ Anfangs Juli ist Jul. Stockhausen von seiner Concertreise aus London wieder nach Stuttgart zurückgekehrt und hat in England einen vollständigen Erfolg gehabt. Im nächsten Jahr wird derselbe abermals nach London gehen, woselbst er in Chappell's *Monday popular Concerts* singen, für welche er ehrenvollst engagirt ist, und sicherlich werden mit rare andere Engagements dann folgen, vielleicht für grössere orchestrale Aufführungen. Man ist besorgt, wenn schon ziemlich darauf hin, dass Stockhausen in Londoner Oratorien-Aufführungen eine Lücke ausfüllen könnte, und dies wird voraussichtlich bald der Fall sein. Man hat dort allerdings an Santley einen trefflichen, sehr stimmbegabten und beliebten Sänger, der aber doch nicht überall singen kann und welchem Stockhausen auch an künstlerischer Vielseitigkeit entschieden überlegen ist. Santley hat sich übrigens neuerdings auch mit der Oper befasst und soll den Papageno in der Zauberflöte höchst ergötzlich darstellen. Von Stockhausen's Gesangsschule spricht man in England ebenso viel. Er sehen hier Am Kommen und wenn sich nun so erheben lässt. In der Londoner »*Philharmonic Society*« ist er früher auch einmal aufgetreten, und sein Honorar (40 Pfd. St. für den Abend) dieser altberühmten aber in Folge eines fast immer überschätzten Leitung nichts weniger als reichen Concertunternehmung nicht unerschwinglich war. Im nächsten Winter wird man aber wohl in den sauren Apfel beissen müssen.

ANZEIGER.

[440] Im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschien

Portrait
von
Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von L. Gonzenbach. Gross Royal-Format. Preis 22½ Sgr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske und sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[447]

Studien-Werke
aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

A. Pianoforte.

Bergson, Michel. Op 60. Les Caractéristiques. Études de Style et de Perfectionnement. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 1 Thlr. [illegible]
Adoptées aux Conservatoires de Milan et Genève.

Brahms, Joh. Op. 35. Studien. Variationen über ein Thema von Paganini. Heft [illegible]

Eggbard, Jul. Op. 84. Douze Études de moyenne difficulté. Cah. 1. 1 Thlr. Cah. 2. 1 Thlr.

Gernsheim, Fr. Op. 2. Präludien für Pianoforte. 1 Thlr.

Kirchner, Th. Op. 9. Präludien. Heft 1. 2. [illegible]

Köhler, L. Op. 60. Immerwährende Studien [illegible] sowie für den Elementarunterricht als technische Grundlage zur Virtuosität. 1 Thlr.
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

— Op. 65. Klavier-Studien für Fingerfertigkeit und gebundenes Spiel mit [illegible] beider Hände. Heft 1. [illegible] Ngr. Heft 2. 1 Thlr. [illegible]
Eingeführt in der »Neuen Akademie der Tonkunst« und im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

— Op. 74. Sechs melodische Salon-Etüden. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
Eingeführt im Stern'schen Conservatorium in Berlin.

Krause, Anton. Op 2. Zwölf Etuden in gebrochenen Akkorden. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Angenommen am Conservatorium zu Leipzig.

B. Gesang.

Panofka, Henri. Op. 85. Vingt-quatre Vocalises progressives [illegible] Octave et demie pour toutes les voix. [illegible] Cah. 1. 1 Thlr. [illegible] Cah. 2. 1½ Thlr.
Adoptées par les Conservatoires [illegible] et Vienne.

— Op. 86. Douze Vocalises d'Artiste pour Soprano ou Mezzo-Soprano [illegible] et au Style des Oeuvres modernes [illegible]. 1 Thlr. 10 Ngr.

— Op. 87. Erholung und Studium. Zwölf [illegible] Gesangstücke mit italienischem und deutschem Texte. 1 Thlr. 10 Ngr.

— Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Tonbildung [illegible] Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 15 Ngr.
Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien.

Stöhr, Louis. Op. 25. Materialien für technische Studien im Gesange [illegible] Gesangschulen und beim Privatunterrichte. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. Violoncell.

Kummer, Fried. 24 Studien mit ad libitum zweiter Violoncellbegleitung [illegible]. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr.
Eingeführt an dem Conservatorium zu Wien.

D. Orgel.

Bach, Joh. Seb., Die Kunst der Fuge. Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags, sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen von G. Ad. Thomas. Heft 1. 1 Thlr. Heft [illegible] Ngr.

[448] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Franz von Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** f. Pianoforte. 22½ Ngr.

Op. 13. **Reiterlieder** aus August Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme. 25 Ngr.

- Nr. 1. Auszug. »Hans Trompeter, blas das Lied«
- 2. Vom jungen Jörg. »Der junge Jörg stund immer vorn«
- 3. Lustiges Reiterleben. »Ich lob, [illegible] lustig Reiterleben«
- 4. Der Trompeter bei Mühlberg. »Bei Mühlberg [illegible]«
- 5. [illegible] »Am Christnachtabend [illegible] Schwesterlein«

Op. 14. **Tannhäuser.** »Frau Venus, [illegible] lass mich gehn geschwinde« Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 17½ Ngr.

Op. 17. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Preise [illegible])

Heft I. Partitur 11 Ngr.

- Nr. 1. »Und wär' ich ein Vöglein« von A. Becker.
- 2. Im Sonnenlicht. »Sonnenlicht! Sonnenschein [illegible]« von A. Becker.
- 3. Sonntagslied. »Sonntag ist's [illegible] kaum klingen [illegible] Glocken« von A. Becker.
- 4. Liebesleid. »Ach Gott, wie hat es sich gewendet« von A. Becker.
- 5. Lockung. »Ich hört' ein Vöglein singen«
- 6. Der Gärtner. »Auf [illegible] so weiss wie der Schnee« von E. Mörike.
- 7. Die [illegible] »Wie ich bin [illegible] gegangen« von A. Becker.
- 8. Abends am Strande. »Der Mond leicht glättet die Wogen«

Heft II. Partitur 11 Ngr.

- Nr. 9. »O wie [illegible]« von Hoffmann v. Fallersleben.
- 10. [illegible] von A. Becker.
- 11. [illegible] »Die Wasserlilien im Walde« von A. Becker.
- 12. Mausfallen-Sprüchlein. »Kleine Gäste, kleines Haus« von E. Mörike.
- 13. [illegible] von A. Becker.
- 14. Nachtlied im Walde. »So lieg' ich nun des Nachts im Walde« von A. Becker.

Op. 19. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme. 17½ Ngr.

- Nr. 1. Am Bach. »Rausche, rausche, frohes Bächle« von Fr. Oser.
- 2. Jägerlied. »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« von E. Mörike.
- 3. Wiegenlied. »Schlaf du kleine Knospe« von A. v. Platen.
- 4. [illegible] »Du hebst dich noch bis auf den Berg« von Claus Groth.
- 5. [illegible] »[illegible] wird mein Schlummer« von H. Lingg.

Op. 21. **Sechs Lieder** für eine Singstimme. 10 Ngr.

- Nr. 1. Waldfrieden. »Mit rauschenden Waldesrauschen« von W. Hertz.
- 2. »Wenn [illegible]« von H. Lingg.
- 3. Im Frühling. »Ein Leuchten geht durch die Lande« [illegible]
- 4. »Ich weiss in meiner Liebsten Brust« von Fr. Rückert.
- 5. »Sag' mir nichts vom [illegible]« von Fr. Rückert.
- 6. »[illegible]« von Fr. Rückert.

Op. 24. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. Partitur 11 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

- Nr. 1. »Das was der Himmel hat gefügt«
- 2. »Auf euch wird Gottes Segen ruhn«

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. August 1870. Nr. 32. V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Das Rütli. Ein Liederbuch für Männergesang. 5te unveränderte Auflage. St. Gallen. Druck und Verlag von J. J. Sonderegger. 1870. 300 Seiten in 8. Pr. 16 Ngr.

Eine Sammlung wie diese kann in die Kreise, für welche sie bestimmt ist, unter allen Umständen willkommen heissen, wie natürlich jetzt, wo Jedermann wieder zu alten patriotischen Liedern zurückgreift und das zum Theil Vergessene auch neu sich aneignet. Es liegt hier aber nicht, wie man vermuthen könnte, eine Sammlung rein patriotischer Lieder vor, sondern ein Gesangbuch für alle Zwecke und Gelegenheiten. Eine »Weihe des Gesanges« macht den Anfang (bei welcher Mozart als Componist genannt ist, was aber so hätte ausgedrückt werden müssen, dass die Musik nach »O Isis und Osiris« arrangirt sei, weil man sonst hinsichtlich der Originalcomposition allen Halt verliert) und als »Tusch« ein unserer unerschöpflichen vierstimmigen Franz Abt den Beschluss, zu welchem Tafelstücklein übrigens kein weiterer Fehler ist, als der Druckfehler »statt *fz* zu Anfang«. Einen grossen Theil des Buches nehmen die von verschiedenen neueren Musikern vierstimmig ausgesetzten Volkslieder ein, und unter diesen wie auch unter den übrigen Stücken befinden sich Liebeslieder in grösserer Menge, als man »Rütli« passen möchte. Die bekannten humoristischen und gemüthlichen Gesellschaftsgesänge sind auch fast vollständig vorhanden. Aber selbst religiösen Männergesängen ist nicht nur der Eingang gestattet, sondern ein beträchtlicher Raum geschenkt, mir zu grosser, wie ich bedünken will. Denn mit der vierstimmigen Männerchorsang ist es eine eigene Sache. Stimmungslieder, die sich an die Natur und namentlich an die Abendglocke halten, gehen schon an, aber eigentlich religiösen oder kirchliche Texte für Männerstimmen zu setzen, ist schon in der Anlage verfehlt und kann daher nur ein erfreuliches Resultat erzeugen. Der blosse Männergesang ist also zu irdisch, allzu [illegible] an das Gesetz der Schwere gebunden, sollte daher auch nie den Versuch machen, mit religiösen Hymnen sich in eine fremde Sphäre aufschwingen zu wollen. Der Mensch ist eben einmal Frauen- und besonders Knabenstimme (Tod Wunder), sobald es sich um religiösen oder überhaupt erhabenen Ausdruck handelt. Gesänge dieser Art könnten daher im »Rütli« fehlen, und sollten es um so mehr, schon deshalb, damit aus einer solchen Sammlung auch die letzte Spur **confessioneller** Religiosität verwischt werde.

Eine Einseitigkeit anderer Art, aber ich in den patriotischen Liedern, ist dagegen ganz in der Ordnung, weil hier das deutsche Sprachgebiet die Grenze bildet. Der »Anhang« bringt zu ich auch die *Marseillaise*, aber nur den französischen Text, was eigentlich keinen Sinn hat; so sollte dann auch die Musik gegeben werden, und das englische *God save the king* nebst *Rule Britannia* hätten ein gleiches Anrecht. Ueberhaupt ist die Sammlung nicht eben mit grosser Sorgfalt bewerkstelligt; der ungemein billige Preis erklärt sich zum Theil daraus, dass das Zusammenbringen des Materials nicht allzuviele Mühen und Kosten verursacht hat. Dieser Billigkeit (16 Sgr. für 31¾ Bogen, also nicht ganz 5 Pfennige per Bogen) wollen wir gern unsere Anerkennung zollen, wie dieselbe denn auch die Ursache war, dass das Rütli in einer Zeit von zwei Jahren bis in die fünfte Auflage kam, [illegible], und wir empfehlen das Werk Allen, denen daran gelegen ist, die Hauptmasse der jetzt gesungenen Lieder für vierstimmigen Männergesang in einem handlichen Taschenbuche beisammen zu haben. *Chr.*

Cornelius Gurlitt. Op. 18. **Gesänge** aus Quickborn. 26 Sgr.

—— Op. 21. **Sonate** Nr. 4. 1 Thlr.

—— Op. 22. **Die Jahreszeiten.** Liedercyklus von Otto mit verbindendem Gedicht von H. Zeise. Vierstimmiger Männerchor. Partitur und Stimmen 2⅓ Thlr.

—— Op. 23. **Präludien und Choräle** zur häuslichen Erbauung für Pianoforte zu vier Händen. 1⅓ Thlr. netto.

—— Op. 34. **Am eigenen Heerd.** Tonstücke in Sonatenform. Heft I. II à 40 Ngr.

sind sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen in einer Ausstattung, die sich mancher dunkle Ehrenmann in der Tiefe sein vergeblich wünschte, mancher heutige kaum erschwingen wird. Wünschen wir dem Autor zu solcher Veröffentlichung Glück, weil und insoweit die Sachen nicht ganz ohne Verdienst sind. Hohe Gedanken, gewiss oder durch Neuheit überraschende sind nicht darin, aber eine durchgängig saubere Factur und die Ehrlichkeit, sich selber nicht gewaltsam zu übernehmen, ist in dieser theuren Zeit auch etwas werth. Und wenn wir am besten, was darin frisch gesungen und gelungen ist, so wird damit das Mangelhafte anderer Sachen nicht verdeckt, aber ausgeglichen, möglichst.

Statt Opuszahl Portae und Lebensalter, das wir den Historikern und Biographen überlassen, achten wir vielmehr auf den Unterschied der Sing- und Spielstücke, der beim Verfasser deutlicher als bei anderen hervortretend, wohl zu beachten ist. Unter den Singsachen sind manche ansprechende, einige ganz volksthümlich wohlgestaltet; von den Instrumentalien erscheint manches nicht eben spanisch, aber fremdartig.

Von dem Vorstehen sind die **Jahreszeiten**, als Gesang

angesehen in der ganzen Anlage verunglückt, weil eine nackte Liederreihe nicht lesbar. Selbst in [illegible] Schubert's gewaltig schöner Winterreise [illegible] die [illegible] Lieder nicht gut in Einem Zuge aus, noch [illegible] die [illegible] Märlein [illegible] so sehr nach dramatisch [illegible] Richtung hin und [illegible] Diese ganze Landschaft ist speciell an sich [illegible] (Mondnacht) und wird auf einen [illegible] geschmacklos [illegible] Ballbouquets auf [illegible] Brete sehen" — Soll hiemit [illegible] gezogen ist, und die verbindende Text angehoben [illegible] wenn jedoch die Sache ohne [illegible] als vortheilhaft wird [illegible] selbst wenn diese Sprache [illegible] Gold [illegible] — [illegible] — dennoch würde man den [illegible] Melodienform kaum im engsten Freundeskreise ohne Ueberdruss ertragen [illegible] gar [illegible] Lied dem Liede [illegible]? — es ist [illegible] — Jeder [illegible] ebenso Deutsche wollte ja aus dem Wandsbecker Boten Warum [illegible] Lied [illegible] und [illegible] — Dieser Ausgriff an [illegible] hindert jedoch nicht, dass einzelne der Gurlitt'schen Lieder in [illegible] wohlklingend sind und als solche [illegible] vorgetragen bei einer fröhlichen Sängerfahrt durchaus [illegible] sind — [illegible] Lieder sind [illegible] an Goethe's [illegible] erinnernd, von milder Sprachschönheit aber weniger erfindungsreich, zuweilen eintönig.

Unter den Compositionen sind markenswerth: Nr 1 [illegible] in guter Stimmführung mit [illegible] Klangwirkung [illegible] nicht origineller Melodie, dem Männer-Vierge[illegible] ungemessen bis auf das gefährliche hohe [illegible] — vier Takte Orgelpunkt, an dessen gleichen schon manche Stimme [illegible] besseren Schicksals werth war, [illegible] geworden. Nr [illegible] steigt sich sogar [illegible] — In Nr [illegible] und schöner Waldklänge — Nr 4 [illegible] beginnt [illegible] geht dann in [illegible] Sequenz [illegible] doch ist der Schluss des ersten Theils [illegible] und selbst wenn [illegible] im Schlusstakt das [illegible] corrigirt [illegible] wegen der [illegible] Vorausnahme des F-dur-Accords. Dennoch ist das Lied nicht zu verwerfen, zumal der zweite Theil mit einer klangvollen chromatischen Periode erfreut, die zwar nicht den Worten [illegible] nachgeht, aber mehr ist als sie — Nr 5 Waldland ist einem [illegible] declamirt, doch klingt [illegible] gern [illegible] Verse tragen statt [illegible] — Nr 10 Winternacht ist [illegible] gesungen, die gehaltenen Chöre mit ungekünstelter Melodie geben ein warm lebend[illegible] Bild, der choralartige Schluss ist [illegible] gleichsam [illegible] Gegenbild zum übrigen — Nr 11 Winternacht [illegible] und [illegible] Himmel hat wohlthuende Züge und würde noch mehr gefallen, wenn nicht [illegible] Art Gezwungenheit [illegible] wohl interessant durch die [illegible] die mehr Angst [illegible] Winter als Freudigkeit [illegible] mindestens ist [illegible] Trotz dem [illegible] und der Schluss [illegible] der Frühling [illegible] auch der Winter ist schön — nicht die Art [illegible] lustigen Norrlandsjungen sich [illegible], wenn sie mitten im Sommer nach dem Winter gelüsten. Leider machte der [illegible] Richard [illegible] eben so [illegible] ist der Herbst nicht anders [illegible] welken wässrigen Bildern:

Tot kaal en zonder geel verschiet het loofsieraad
Zu fahlem trüben Gelb [illegible] das Laubesgrün
[illegible] der Frühlingskranz
De zon blikt weinig op het landschap

und der Winter vollends:

De hemel is duister [illegible] tot ge weent de uhr
het veld moet [illegible] zyn groen [illegible] —
[illegible] de droom [illegible] als de boom
[illegible] het leven [illegible] een droom

Ganz anders als diese [illegible] Friesen und Sachsen wissen die poetischen Schweben ihre [illegible] nordische Heimath zu leben: wie bildreich singt Vater Haydn seinen Herbst und Winter und Schubert seine [illegible] Winterreise: sie singen das [illegible] nicht das Nichts. — Von den neuesten Winter-Natur-Menschen ist Gurlitt der gesundeste. [illegible] ist wesentlich [illegible], aber gepriesen — von ihm begegnen auch Osterlieder vor.

Am besten gelungen unter Gurlitt's Sachen sind wohl die sechs Gesänge aus Quickborn, deren besondere [illegible] ist, dass die Melodien [illegible] die Worte Klaus Groth's weit übertreffen. Nr 1 ist ganz volksthümlicher Songbarkeit, die Clavierbegleitung nicht [illegible], nur [illegible] kann man frei singen ohne Saitenklang — Nr 2 etwas [illegible] in [illegible] lyrischen Schweben — Nr 3 [illegible] — Nr 4 warm [illegible], mit Mendelssohn'schem Gepräge, den Schluss möchte man wohl würdiger haben — Nr 5 Die Maikgeschichte ist für unsere gebildete Societät doch gar zu [illegible] — Nr 6 ist [illegible] lebendigen [illegible] Abschluss zu den [illegible] Gemüth der [illegible] Der Nachtwächter singt: «Bit ik keen Sadelpeerd [illegible]» [illegible] Gestalt, die [illegible] Glücke [illegible] gewiss ist.

Es sei zum Lobe gesagt, dass Gurlitt's Gesänge alle sangbar und [illegible] lyrisch sind, ohne dramatische Coloratur und überhäufte Septimen-Accorde. Wegen der Instrumentation wollen wir nicht jenen Canon [illegible]. Jedenfalls allen Canon nur nach einem Spruchwort [illegible] zu prüfen, doch schwammen wir außer [illegible] Zeitirrung [illegible] das [illegible] Canon zu erkennen. Olfacher und Gurlitt's Claviersachen gering neben jenen Liedern, und die [illegible] entspricht schwerlich einem [illegible] Bedürfnisse. Oft dass sie sich [illegible] daheim [illegible] beschrieben, ein Orgel-Pedal [illegible] würde das Gebäude [illegible], zumal wenn [illegible] die Pedalstimmen wie hier die Manualia sich [illegible] — [illegible] — welche neuerlich [illegible] sentimentale Erfindung laut Gutachten eines [illegible] mehr [illegible] musikalische Bedeutung hat, aber — Persönliche Beachtung. — Nun also: Die Präludien sind durchgehends [illegible] als die Choräle; in jenen ist zuweilen hübsche Erfindung, [illegible] aus dem Cantus firmus abgeleitet, während unter den Choräle nicht viele sind, die den gesuchten oder versuchten Orgelklang nahe kommen. Löblich ist, dass die Mehrzahl der gewählten Choräle aus der guten Kirchenzeit stammen; nur drei unter den 14 sind neueren Gepräges: [illegible] dem Erfurter Pfarrer, [illegible] C. Reinthaler [illegible] C. Gurlitt. — Aus den Präludien sind folgende hervorzuheben: Nr 6 Dies sind die heiligen zehn Gebot, ein einfaches wohlklingendes Stück, dem man nur im zweiten und vierten Takt [illegible] Bewegung wünscht. Nr 6 Auf meinen lieben Gott, ganz modern [illegible] unsprechend, nur dem nachfolgenden Choralsatz wenig entsprechend, obwohl das Thema [illegible] durchklingt. Nr 7 [illegible] doch berühmteren Vorbildern [illegible] ist Jesus meine Zuversicht [illegible] leider ist die einfach [illegible] Original-Harmonie Joh. Crüger's im nachfolgenden Choral verlassen, um einem [illegible] und [illegible] Tongemälde Raum zu geben. Nr 8 [illegible] hätte wohl ein edleres Präludium verdient als solche [illegible] Spielerei. Nr 9 Instrumental-Präludium mit Cantus firmus im Bass würde mehr [illegible], wenn die contrapunktischen Figuren [illegible] und [illegible] wären; [illegible] Allein Gott in der Höh' sei Ehr [illegible] Wohlklingend ist auch das Präludium zu Nr 10 Wachet auf, ruft uns die Stimme, freilich mehr [illegible]

in seinen punktirten Sprüngen, als die [illegible] ernste Choral-Melodie erlaubt. Nr. 11, in warmem Tone präludirt, schliesst sich dem Choraltone von Christus der ist mein Leben klanggemäss an. Nr. 12 ist in der Manier von [illegible] und [illegible] wohl das [illegible] — was ja auch die Altmeister nicht ganz verschmähten. — Verschiedenheit der Stimmung zwischen Präludium und Choral gestattet, so ist diese Nummer wohl geeignet, das Nützliche und Angenehme, Erbauung und Unterhaltung, zu verbinden. Am meisten wird ansprechen Nr. 13 Fang dich sehr, o meine Seele, sowohl in der instrumentalen Conduite an sich als in ihrem Bezuge zum Choral; aus dem strengeren Urtheil möchte einige Clavierige zu weit gehen. — Den Apollo am Löwenstern mit seinem Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit — Nr. 14 — hätten wir gern entbehrt, so ist eben [illegible] wie der [illegible] Melodie; doch ist das [illegible] Präludium an Scherzo ganz geniessbar. — Sehr [illegible], auch ohne selbständig instrumentalen Werth, ist Präludium Nr. 17 zu dem [illegible] Allein zu dir Herr Jesu Christ. — Das [illegible] Auferstehn, ja auferstehn wirst du, Nr. 18, ist hier nach der Setzung des Enforim Fischer gut eingeleitet mit einem fugirten Präludium, das noch mehr als Nr. 1h seinem Choral als Vorhalle dient. Von den verschiedenen Melodien, die man auf jenes schwer singbare Lied versucht hat, ist diese nicht die geringste, hübsch wenigstens wie die gar zu [illegible] von Ph. E. Bach. — Nr. 19 Befiehl du deine Wege, vgl. Nr. 5. — Nr. 20 Gott ist mein Lied, zu dessen die [illegible] Melodie, vgl. Nr. 14, hat ein Toccaten-Präludium, das der Leser selbst nachlesen und schätzen wolle. — Nr. 23 O Herr Gott, dein göttlich Wort bedürfte wohl nach der [illegible] keines besseren Melodie; doch ist diese neue von Gerlitt besser gerathen als man von modernem Stil erwartet; auch das Präludium ist schön trotz des epigrammatischen Wendmalerei und [illegible] Ausdruck [illegible]. — Nr. 24 Nun Gott [illegible] alle wir [illegible] gutem Präludium, giebt auch was fürs Auge — in den [illegible] Arm-Verschlingung von der sonialen Art Takt 1h—16. Wegen des Chorals fügen wir dem zu Nr. 7 Gesagten bei, dass überhaupt gar keine Bearbeitung aus der classischen Liederzeit gegeben ist, auch wo deren reichlich vorhanden sind. — Die Beischrift der Tonsetzernamen betrifft die [illegible] älteste Quelle der Melodie nicht überall richtig. Da Hassler die [illegible] bekannte Volksweise in [illegible] Form harmonisirte. — anderseits ist die auch zwiefache Aufführung [illegible] 15hh und 1[illegible] das erste ist ganz unverständlich, da der Ursprung der Melodie nicht sicher bekannt ist, das zweite sollte heissen Kühnau 1[illegible], wenn man nicht ein älterer, Krieger 1687, für den Urheber gälte, und Kühnau als Choralist sonst unbekannt wäre.

Die Sonate Op. 21 in F hat in Hauptsatz und Schluss hübsche Themen, das erste energisch, das letzte anregend flüchtig; aber die Gegenthemen in beiden sind zu schwach, die Ausführung namentlich an rhythmischen Wendepunkten, z. B. Seite 17 Z. [illegible] S. 19, [illegible] einseitig gedehnt ohne die schlagende Kraft, die in solchen Fällen eben die modernen Meister als Grund und Folge des grossen Rhythmus zu gewinnen. Das Adagio, ebenfalls ansprechender Grundmelodie, zeigt ähnliche Mängel im Verlauf des Figurenspiels in den Mittelsätzen. Das Intermezzo im [illegible] Takt ist [illegible], so angehängt wie bei der [illegible] unbeachtlich, aber — es muss auch solche Käuze geben! — Die Sonaten Op. 31 mögen am häuslichen Heerd um angenehme Alternaten geben; [illegible] Inhalts sind sie nicht, aber auch nicht zu verachten, da sie niedliche Toccaten-Arbeit geben, [illegible] Rhythmik ohne jene eben gerügten Mängel. Angenehm ist der zweistimmige Satz im Finale [illegible], etwa zwischen Pleyel und Clementi der Anlage und Melodieführung nach. Wenig bedeuten die ersten Sätze der A-dur-Sonate. Das Finale dagegen Allegro [illegible] $^{2}/_{8}$ ist recht frisch [illegible] frei [illegible] den Mittelsatz rhythmisch geschickt. — Alles in Allem genommen sehen wir in unserm Autor einen Mann, der mit seinem Pfunde nach Kräften gewuchert und, wo nicht ewige Werke, doch aus dem Zeitsinne entsprechende Blüten gebracht hat, die eines succès d'estime werth sind.

E. K.

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833—1834

(Fortsetzung von Nr. 60.)

Mendelssohn hatte eine gewisse Vorliebe für den Dichter Immermann, was wir besonders bei dem Streite zwischen diesem und Platen bemerken. Mendelssohn schreibt damals an seine Schwestern aus Neapel vom 13. Mai 1831: »Schadow, der in ein paar Tagen nach Düsseldorf geht, vergnügt mir bei Immermann's neue Lieder für mich zu bewirken, auf die ich mich sehr freue. Der Mann ist doch ein Dichter, das steht ebenso in seinen Briefen, wie in Allem. Graf Platen ist ein kleiner, verehrungsvoller, goldbebrillter, heiserer Greis von fünfunddreissig Jahren; er hat mir Furcht gemacht. Die Griechen sehen [sahen] anders aus. Er schimpft auf die Deutschen gräulich, vergisst aber, dass er es auf Deutsch thut.« Bedingt das Verhältniss zwischen Dichter und Musiker gewöhnlich eine Unterordnung des letzteren — wenigstens bei bedeutenden lyrischen Gedichten —, so traten in diesem Falle Mendelssohn's Jugend und Immermann's imponirende Persönlichkeit als entscheidende Factoren hinzu. Ein solches Verhältniss hat, wenn auch die Personen [illegible] nahe rücken, leicht etwas Peinliches, Drückendes. Ueberdies war es Mendelssohn's Art, seinem Drang nach Selbständigkeit durch Einschlagen eines Seitenweges zu bethätigen, persönlich wie künstlerisch. Hierfür [illegible] Mal mehr. Die Hauptsache in dem Verhältniss bei der Mitarbeit blieb schliesslich, dass Dichter und Musiker als solche nicht im harmonischen Einklange standen, sondern verschiedene Wege gingen, verschiedenen Idealen nachstrebten. Mendelssohn war kein Theatermusik-Macher und Dirigent und Immermann kein Operntextdichter. Talent und Neigung des Ersteren gingen auf Concertmusik, des Letzteren auf das recitirende Drama.

Wer Mendelssohn's Lebensgang etwas aufmerksamer verfolgt hat, weiss, wie sehr seine Familie und Freunde bestrebt waren, einen [illegible] Operncomponisten aus ihm zu machen, und wie eifrig er selber einer solchen Laufbahn nachzustreben schien. An seinen Jugendfreund und Lieblingssänger Eduard Devrient schreibt er am 1[illegible]. Juli 1830 aus Mailand als eine Antwort auf eine ziemlich starke Mahnepistel: »Du weisst, ich sollte eine Oper schreiben und hätte Unrecht, es nicht schon längst gethan zu haben. Ich antworte: Gieb mir einen rechten Text in die Hand, und in ein paar Monaten ist er componirt; denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem danach, eine Oper zu schreiben. Ich weiss, dass es etwas Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde; aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, componire ich nun einmal nicht. Wenn Du einen Mann kennst, der im Stande ist, eine Oper zu dichten, so nenne mir ihn um Gotteswillen; ich suche ja nichts Anderes. Aber bis ich nun einen Text habe, soll ich doch wohl etwa lieber Nichts thun (auch wenn ich es könnte)?« [erzählt, dass er die erste Walpurgisnacht und den Priester darin bis Dezember geschrieben.]

Ich gehe nun nach München, wo man mir eine Oper anbietet, um zu sehen, ob da ein Mensch als Dichter ist; denn der einzige Menschen möchte ich, der ein bischen Gluth und Talent hat; ein Mann braucht es gar nicht zu sein; und finde ich da keinen, so mache ich vielleicht Immermann's Bekanntschaft blos deswegen, und ist das auch nicht der Mann, so versuche ich es in London. Es kömmt mir immer vor, als fände ich noch den rechten Kerl (!), aber was soll ich thun, um ihn herauszufinden? Im Hôtel Reichmann [dem bekannten Münchener Gasthause] wohnt er nicht und unbesehen auch nicht, und wo sonst?" Darüber schreibt mir einmal: „Obgleich ich glaube, dass uns der liebe Herrgott Alles, also auch Operntexte zuschickt, sobald wir sie brauchen, so müssen wir dabei doch unsere Schuldigkeit thun und uns umsehen; und ich wollte, der Text wäre schon da! Mittlerweile schreibe ich so gute Sachen, als ich nur irgend kann." Schwerlich ist das kundgegebene Vertrauen auf den lieben Herrgott in diesem Falle als ein Zeichen innerer Kraft anzusehen, und wenn er meint: „der rechte Kerl sei überhaupt noch nicht da", hört man nicht deutlich da aus die Stimme des Zweifels und der Ermattung an der ganzen Angelegenheit? — Am 27. August schreibt er demselben aus Luzern weiter darüber, woraus man sieht, dass ihm auch in musikalischer Beziehung, wenigstens was den Anfang anlangt, einige Zweifel aufstiegen. „Ich fühle deutlich, dass eine Oper, die ich jetzt schriebe, lange nicht so gut werden würde, als eine zweite, die ich nachher componirte, und dass ich doch den neuen Weg, den ich mir denke, erst antreten und ein Stück drin laufen müsste, um zu wissen, ob er hinführen wird und wie bald, während ich in der Instrumentalmusik schon anfange zu wissen, was ich eigentlich wollen soll, und mir selbst viel klarer und ruhiger darüber bin, weil ich mehr drin gearbeitet habe — kurz, es treibt mich [illegible]. Wo ich aber dazu Gelegenheit finden soll — es [illegible] anfangen kann — das ist mir bis heut ganz unbegreiflich. Wenn es aber meine Aufgabe ist, so werde ich die Gelegenheit finden, das glaube ich fest; und finde ich sie nicht, so wird es ein Anderer sein [illegible]; dann wüsste ich aber nicht, warum es mich so dazu hintriebe." Warum es ihn so trieb, ist doch wohl kein grosses Räthsel, denn wenn alle Verwandte und Freunde glauben und auf die vor allen anderen Dingen beglückende, in allerliebstem Glanze strahlende Oper hinwiesen, so wäre es niemals ein Wunder, wenn es ihn nicht getrieben hätte. Was es mit dem „neuen Wege, den er sich dachte", für eine Bewandtniss habe, wird sich im Einzelnen um so weniger sagen lassen, weil aus Mendelssohn's Worten genugsam erhellt, dass er selbst hier vollständig im Dunkeln tappte. Er wollte zwar ebenso den „neuen Weg antreten und einstweilen ein Stück drin laufen". Aber so — [illegible] — sind noch nie neue Wege für die Kunst aufgefunden. Den neuen Weg findet nur, wer zunächst in den alten eintritt und in denen das ganze Kunsthandwerk auch für den betreffenden Zweig zum sicheren Besitz erwirbt. Es ist gewiss ein sehr zweifelhaftes Zeichen originaler Begabung für ein bestimmtes Fach, wenn man die ersten Versuche in demselben schon mit dem Hintergedanken unternimmt, auf neuen Wegen neue Erfolge zu erjagen. [illegible] der die Kraft besitzt, in dasselbe eingehend es weiter zu bilden.

Direct an seinen Freund sich wendend, setzt Mendelssohn hinzu: „Wenn Du es erreichst, nicht Sänger, Decorationen und Situationen, sondern Menschen, Natur und Leben Dir zu denken und hinzustellen, so bin ich überzeugt, dass Du die besten Operntexte schreibst, die wir haben; denn wenn Einer die Bühne so kennt wie Du, so kann er schon nichts Undramatisches schreiben, und ich wüsste auch gar nicht, was Du von Deinen Versen anders wolltest. Ist es von ganzem Herzen für die Noten und die Musik gefühlt, so sind die Verse musikalisch, wenn sie sich auch im Textbuch noch so hinkend ausnehmen; schreib dann meinetwegen Prosa — wir wollen es schon componiren. Aber wenn Form in Form gegossen werden soll, wenn die Verse musikalisch gemacht und nicht musikalisch gedacht sind, wenn äusserlich in schönen Worten angebracht werden soll, was innerlich an schönem Leben fehlt — da hast Du recht — das ist eine Klemme, aus der kein Mensch herauskommen kann. Denn so gewiss reines Metrum, gute Gedanken, schöne Sprache noch immer kein schönes Gedicht machen, ohne einen gewissen Hauch der Poesie, der durch's Ganze geht, so gewiss kann man durch das Gefühl des Lebens in allen Personen eine Oper vollkommen musikalisch und am Ende auch vollkommen dramatisch werden. Es steht eine Stelle darüber bei Beaumarchais, den man anklagt, seine Personen sagten zu wenig geistreich schöne Gedanken, und er lege ihnen zu wenig Pointen in den Mund. Er antwortet, das sei nicht seine Schuld, er müsse bekennen, dass er während des Schreibens immer über seinen Schreibtisch weg im lebhaftesten Gespräch mit seinen Personen sei, — und was sie ihm denn etwa antworteten, das schreibe er hin, nichts Anderes. Mir kommt das sehr hübsch und wahr vor." Auch diese Bemerkungen sind, wie alles was von Mendelssohn kommt, geistreich; aber man versuche nur auf Grund derselben drei Schritte in der Operngunde zu thun, so wird man bald inne werden, wie wenig [illegible] und wie eine die andere aufhebt. Das einzig Feste darin ist der Naturalismus, aber auf die Musik angewandt, den was die Helden der Zukunftsmusik nunmehr in die Wirklichkeit übergeführt haben, und es ist merkwürdig genug, dass schon Mendelssohn wie in dunklem Umhertasten auf diesem neuen Wege hinsteuerte.

Nehmen wir noch einige Aeusserungen mit, die er an demselben 27. August aus demselben Luzern über denselben Gegenstand an Wilh. Taubert nach Berlin richtete. „Haben Sie denn bis jetzt nichts Grösseres componirt? eine recht tolle Symphonie? oder Oper? Ich meinerseits habe jetzt eine unbeschreibliche Lust zu einer Oper und sogar kaum Ruhe, irgend etwas Anderes, Kleineres anzufangen; ich glaube, wenn ich heut den Text hätte, wäre morgen die Oper fertig, denn es treibt mich gar zu sehr dahin. Sonst war mir der blosse Gedanke an eine Symphonie etwas so Hinreissendes, dass ich an gar nichts Anderes denken konnte, wenn mir eine im Kopfe lag; der Instrumentalklang hat doch auch gar so was Feierliches, Himmlisches an sich; und doch habe ich jetzt schon seit längerer Zeit eine angefangene Symphonie liegen lassen, um eine Cantate von Goethe zu componiren, blos weil ich da noch Stimmen und Chöre dazu hatte. Die Symphonie will ich freilich nun auch beendigen, aber ich wünsche mir doch nichts mehr, als eine rechte Oper. Wo aber der Text herkommen soll, weiss ich noch weniger seit gestern Abend, wo ich zum ersten Male seit mehr als einem Jahre ein deutsches [illegible] Blatt wieder in die Hände bekam. Es sieht wahrhaftig auf dem deutschen Parnass ebenso toll aus, als in der europäischen Politik." Und so geht es nun eine Weile in erregtestem Tone fort. Man muss gestehen, Mendelssohn bringt seine zu schreibende Oper in einen weitschweifenden Kreis, unter den Gesichtspunkt allgemeinster Zeitbetrachtungen. Wenn man aber gar erwägt, was er an jenem 27. August [illegible] zu Papier brachte, [illegible] Zweifel, ob seine Gedanken mit dem Laufe seiner Feder Schritt gehalten, und man muss der Befürchtung Raum geben, dass ihm das, was er in [illegible] Vorbetrachtungen von hundert Schwankungen vorbringt, die Operncomposition nämlich, doch nicht eigentlich innerste Herzensangelegenheit gewesen sei.

(Schluss folgt.)

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.*)

Einleitung.

Für die Forschung auf dem Gebiet der Geschichte der Musik ist zweierlei unerlässlich: einmal die Kenntniss des Contrapunktes, und dann das Verständniss der Notenschriften, wie sie in den verschiedenen Zeiten angewandt wurden.

Erscheint uns der Contrapunkt das eigenste Wesen der Tonkunst und ihrer Werke, so macht uns die Kenntniss der Notenschriften dieselben überhaupt erst zugänglich; denn nicht immer hat man die Töne so notirt, wie wir heut zu Tage.

Ich lasse die Notenschrift der Griechen, so ausgebildet sie bereits war, bei Seite, da sie auf ganz anderen Principien beruht als die, mit der sich die nachfolgenden Blätter zu beschäftigen haben, ebenso die für die einstimmige Musik gebrauchten Zeichen, wie sie zuerst in der nachchristlichen Zeit angewandt wurden.

Aber auch in den Zeiten des Ursprungs der mehrstimmigen Musik im XII. und XIII. Jahrhundert, hat die für die Mehrstimmigkeit entstandene Notation so verschiedene Stufen der Entwickelung durchlaufen, dass in der ersten Zeit derselben überall Schwankungen merkbar sind, und erst allmälig sich die Mensuralnotenschrift, d. h. eine Schrift, welche den Werth der Noten nach einem Maassstab genau misst, festsetzt. Es ist schwer, auch nur eine ungefähre Zeit zu bestimmen, mit welcher die Mensuralnotation ihren Anfang genommen hat; denn bevor sie in den ersten schriftlichen Denkmälern auftritt, haben schon frühere Zeiten mit der Vermehrung ihrer Notation nicht unwichtige Vorarbeiten gemacht, wenn auch durch die Mensuralnotation selbst erst ein wesentlich neues Element, das der strengen Messung, in die Notenschrift eingeführt wird.

Der älteste Gesang in der christlichen Kirche war einstimmig (*cantus planus*, *musica plana*); eine Verschiedenheit und infolge dessen ein Messen der Zeitdauer der einzelnen Töne, sowie der Tonzeichen fand nicht statt. Die Zeichen selbst waren mannigfacher Art, je nach verschiedenen Zeiten und Orten; man hat es mit allen möglichen Schriften versucht und ist dabei auf ganz eigenthümliche Darstellungsmittel gerathen. Alle aber lassen sich in drei Gruppen theilen, welche der Zeit nach, in der sie entstanden sind:

1. Zeichen, welche die Höhe und Tiefe der Töne ohne Hülfe eines Systems von Notenlinien ausdrücken. —

Es sei hierfür besonders die sehr verbreitete Notation, welche sich der sieben ersten lateinischen Buchstaben bedient, erwähnt, sodann eine von Hucbald angewandte Notation, welche auf die griechischen Tonzeichen zurückgreift, und schliesslich eine ebenfalls von Hucbald gebrauchte Notenschrift, die er selbst die Dasian-Notation nennt, weil ihr das alte Zeichen des *spiritus asper* (*notiopa dasia*) zu Grunde liegt.

2. Zeichen innerhalb eines solchen Systems, bei dem nur die Zwischenräume als Stufen gerechnet werden. —

Auch dieser Notation bedient sich Hucbald. Er zog Notenlinien und gab den Zwischenräumen die entsprechende Tonhöhe, indem er zu Anfang des Systems in jeden Zwischenraum das jedesmal entsprechende, gewöhnlich der Dasian-Notation entlehnte Tonzeichen setzte, dem er zuweilen noch, je nachdem der Schritt von dem entsprechenden Zwischenraum zum nächst höheren ein ganzer oder halber Ton war, ein *T* (*tonus*) oder *S* (*semitonium*) seitwärts hinzufügte. Die Textworte schrieb er sodann so in die Zwischenräume, dass jede Silbe ihrer Tonhöhe nach zukommenden Zwischenräume

3. Zeichen in einem System, bei dem sowohl die Linien, wie auch die von ihnen gebildeten Zwischenräume als Stufen zählen. —

Diesen Fortschritt im Gebrauch des Liniensystems macht Guido von Arezzo. Es muss aber hinsichtlich der Verwendung desselben ein wichtiger Unterschied gemacht werden zwischen Guido und den Mensuralisten. Guido gebraucht Linien und Zwischenräume in willkürlicher Weise, d. h. er giebt irgend einer Linie oder einem Zwischenraum eine bestimmte Tonhöhe und bestimmt hiernach die Tonhöhe aller andern. Anders verfahren bereits die älteren Mensuralisten. Sie stellen ein System von zehn Linien auf, welches für das ganze aus zwanzig Stufen bestehende, vom grossen *G* bis zum zweigestrichenen *d* gehende Tonsystem ausreicht, und weisen jedem Ton ein- für allemal seine bestimmte Stufe, entweder eine Linie oder einen Zwischenraum an. Vorn auf die fünf entsprechenden Linien als Ausgangspunkte werden die fünf *claves signatae* (Schlüssel) gesetzt. Das sind der Buchstabennotation entlehnte Zeichen, welche die Tonhöhe der durch sie bezeichneten Linien fixiren, von welchen aus alle andern Stufen bestimmt werden. Da nun ein System von zehn Linien schwer zu übersehen ist, so griff man aus demselben gewöhnlich eine geringere Anzahl von Linien, etwa drei, vier oder fünf heraus, wie es gerade dem Umfang der zu notirenden Stücken entsprach, wobei es aber nach dem Vorhergesagten niemals geschehen konnte, dass eine Note, welche im ganzen zehnzeiligen System einer Linie zukam, in dem kleineren System in einen Zwischenraum fiel, und umgekehrt. Diese Anwendung des Liniensystems ist gäng und gäbe geblieben, und es ist unrichtig, wenn man heutzutage den Tenor im *g*-Schlüssel eine Octave zu hoch notirt, wodurch eine Note, der eigentlich ein Zwischenraum zukommt, auf eine Linie gesetzt wird, und umgekehrt.

Von den vor der Mensuralnotation angewandten Zeichen nun steht der ausgebildeteren Neumenschrift der Mensuralnotation am nächsten; sie bedient sich als Zeichen kleiner Punkte und Striche, aber die in ein System von Linien und Zwischenräumen gesetzt sind.

Das mit der Zeit entstehende Bedürfniss, einzelnen Worten, auf denen besonderer Nachdruck ruhen sollte, im Gegensatz zu weniger hervortretenden einen länger dauernden Ton zu geben

---

*) Diese Dissertation wurde von dem Verfasser geschrieben zur Erlangung der Doctorwürde an der Berliner Universität und dort am 8. August in einer öffentlichen Disputation vertheidigt, nachdem ein höchst ehrenvoll bestandenes Examen vorangegangen war. Herr Dr. Jacobsthal ist ein Schüler von Prof. Heinr. Bellermann. Folgende fünf Thesen kamen zur Disputation:

1. Zwischen der griechischen Musik und dem ersten nachchristlichen Kirchengesange ist der Zusammenhang nachzuweisen aus der Gleichartigkeit des Tonsystems.
2. Das Verständniss der Musik ist nicht durch technische Fertigkeit auf Instrumenten zu erreichen, sondern stützt sich vielmehr auf die Kenntniss und Uebung der Vocalmusik.
3. Die Anwendung der Notenlinien, wie sie bei Hucbald und auch bei Guido von Arezzo erscheint, ist wesentlich verschieden von der, welche sich bereits bei den ältesten Mensuralisten findet.
4. Keine der Handschriften der *ars cantus mensurabilis* des Franco von Cöln stimmt in Betreff der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen mit dem *compendium discantus magistri Franconis* überein; weshalb der zweite dieser Tractate dem Franco von Cöln, dem Verfasser des ersten, nicht zuzuschreiben ist.
5. Ebenso zwingt der Umstand, dass der Tractat des Johannes Hollandrinus *abbreviatio magistri Franconis* in Lehre und Darstellungsfassung nicht sowohl mit der *ars cantus mensurabilis* als mit einem Anhang anonymer Tractate derselben Zeit übereinstimmt, zu der Annahme, dass in derselben Zeit zwei Theoretiker desselben Namens »Franco« gelebt haben.

bildete sich diese Zeichen, die somit verschiedener Tonhöhe durch ihre Gestalt noch noch eine längere oder kürzere, wenn auch nicht gemessene Zeitdauer und vielleicht auch manches andere auf den Vortrag Bezügliche andeuten konnten. Und zwei Zeichen, besonders der Strich (virga) und der Punkt (punctus) und deren Verbindungen sind die Vorbilder gewesen für die Zeichen der Mensuralnotation, insbesondere für die longa, für die brevis und deren Verbindungen (ligaturae), wie dies unter anderem erhellt aus dem Tractat des Walter Odington, welcher im ersten Band der Sammelwerkes von Coussemaker »*Scriptores de musica medii aevi*« auf S. 235 f. folgendermaassen sagt: »*longa vocatur, quae prius virga dicitur notam*« und gleich darauf: »*brevis vocatur, quae prius dicitur punctum*«.

Von der andern Seite war allmälig das Bedürfniss entstanden, aus der Einstimmigkeit herauszutreten: die ersten Versuche bestehen es freilich nur dabei, über einer Melodie gegen dieselbe auch einmal in der Quinte oder Quarte oder auch in einem von diesen beiden Intervallen und ausserdem noch in der Octave erklingen zu lassen. Der Uebergang nun zu der eigentlichen Mehrstimmigkeit, die zunächst als Zweistimmigkeit (*discantus, duo cantus*) auftritt, ist schwer zu verfolgen. Genug, durch diese Bestrebungen kam man endlich zu einer wirklichen Mehrstimmigkeit, welche von verschiedenen selbständigen Melodien gebildet wurde, selbständig sowohl hinsichtlich der Tonschritte, aus denen die Melodie besteht, wie auch in Betreff der Zeitdauer der Töne.

Es ist klar, dass nun auf der einen Seite sich Gesetze bilden mussten, welche die Schritte der Melodien nach Maassgabe der durch sie entstehenden Zusammenklänge regelten, und dass ebenso andererseits die Mensuralnotation nothwendig wurde, welche einem jeden Tonzeichen ausser der Tonhöhe einen genau gemessenen Werth geben konnte. Und wenn man jetzt auch noch eine dieser Melodien eines mehrstimmigen Satzes gewöhnlich aus dem *cantus planus* als Grundlage für die anderen dazu zu erfindenden entnahm, so wurde diese jetzt gemessen und bildete mit ihren langsameren Schritten einen wohl beabsichtigten Gegensatz zu den beweglicheren hinzu erfundenen Stimmen.

Wenn die vergangenen Jahrhunderte sich einzig und allein mit der Ausbildung der Melodie an sich beschäftigt hatten, so fiel der nun folgenden Zeit die Aufgabe zu, die Zusammenklänge zu regeln; und wenn daher in früheren Zeiten die Regeln der Zusammenklänge lediglich aus den Lehrsätzen der alten griechischen Theoretiker, die oftmals der Natur widersprachen, entnommen waren, so fing man jetzt bald an, auch dem Gehör ein Urtheil zu gestatten über Consonanzen und Dissonanzen, was mit Leichtigkeit erhellt aus den meisten der damaligen Erklärungen der Worte für Consonanz und Dissonanz. So sagt Franco von Cöln, vielleicht der klarste der Schriftsteller über Musik, die gegen Ende des XII. Jahrhunderts schreiben, in seinem Tractat »*Ars cantus mensurabilis*« (abgedruckt im I. Bande der *scriptores*), er sagt S. 129 f.: »*Concordantia* (Consonanz) *dicitur esse, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae se compati possunt secundum auditum. Discordantia* (Dissonanz) *vero e contrario dicitur, quando duae voces sic conjunguntur, quod discordent secundum auditum*«.

Man probirte und fand, dass mancherlei ganz wohl zusammen klinge, wenn es nach den alten Lehren auch eine Dissonanz hätte sein müssen, und wenn die ersten Versuche auch unsicher und nicht frei von Irrthümern waren, so muss man sie dennoch als einen bedeutenden, Epoche machenden Fortschritt gegen die älteren Zeit betrachten.

Die Regeln, welche die Tonverhältnisse betreffen, so wenig sie auch noch ausgebildet sind, werden in den Tractaten, in welchen die Notationsweise noch sehr lückenhaft und unsicher dargestellt wird, bereits mit grosser Klarheit behandelt, was natürlich ist, wenn man bedenkt, dass jene sich ohne Unterbrechung auf gegebener Grundlage fortentwickelt haben, während für die Notation ein ganz neuer Boden gewonnen werden musste.

So ist es noch nicht möglich, aus dem Material, das bis jetzt für die erste Zeit der Mensuralnotation zu Gebote steht, so sichere Schlüsse zu ziehen, dass man bestimmte Regeln für dieselbe aufstellen kann; man muss sich bis jetzt noch darauf beschränken, ein Bild zu entwerfen, das, wiewohl es die Keime der späteren klaren Mensuralnotation in sich trägt, immerhin nur als Beweis dafür dienen kann, wie allmälig sich dieselbe entwickelt hat bis zu der sich in festen Gesetzen bewegenden Lehre, wie sie uns am klarsten von allen uns überlieferten Tractaten entgegentritt aus der oben erwähnten Schrift Franco's von Cöln.

Der Weg nun, auf dem man zu der Erkenntniss der frühesten uns überlieferten Mensuralnotationen gelangt, nimmt seinen Anfang nicht, wie man glauben könnte, bei diesen selbst; er geht vielmehr aus von den Zeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts, deren Erforschung uns leichter ist, einmal, weil uns weit reicheres Material zu Gebote steht, und dann hauptsächlich, weil wir über zahlreichere und sicherere Mittel der Forschung verfügen können. Diese Jahrhunderte tragen sowohl in ihrer Kunstlehre, wie auch in ihrer Notation, noch einige deutliche Spuren der älteren Zeiten, während sie andererseits zumeist solchen Gesetzen folgen, die auch für uns noch maassgebend sind, was namentlich von der Kunsttechnik, dem Contrapunkt gilt. Und wo nun die Lösung der manchmal sehr complicirten Notenschrift dieser Zeiten erschwert wird durch Spitzfindigkeiten und Willkür, da tritt als sicheres Mittel die Kritik des Contrapunkts ein, indem er in entscheidenden Fällen belehrt, ob diese oder jene Lesart möglich ist in Anbetracht des jedesmaligen Standpunktes seiner Entwickelung. Dieser aber ist nicht schwer zu finden. Man geht nun von dem letzten Punkt, den die vollkommen ausgebildete Kunstlehre des XVI. Jahrhunderts darbietet, und macht an der Hand früherer Meister und Theoretiker, deren Zahl sehr gross ist, den Rückschluss auf die jedesmal vorliegende Zeit.

Diese Versuche sind nöthig, um sich auf sicherem Wege einzuleben in Eigenthümlichkeiten, die namentlich das XV. Jahrhundert sowohl hinsichtlich der Kunstlehre wie auch in der Notenschrift hat, und um dann in der Kenntniss dieser Eigenthümlichkeiten ein Forschungsmittel zu gewinnen für das weniger sichere Gebiet der Mensuralnotation im XII. und XIII. Jahrhundert. Denn dieses hat ausser den oben genannten Eigenthümlichkeiten noch viele andere, die man ohne sichere Handhaben nicht leicht erfasst.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Mittwoch den 3. August feierte die Berliner Universität wie alljährlich ihr Stiftungsfest, welches in diesem Jahre zugleich eine Feier des hundertjährigen Geburtstages ihres erhabenen Stifters, des Königs Friedrich Wilhelm III. war. Die Festrede hielt der zeitige Rector Geh. Medicinal-Rath Professor Dr. E. du Bois-Raymond. Für das kommende Jahr vom 15. October 1870—71 ist der Professor Dr. Bruns (juristische Facultät) erwählt worden. Vor der Dankrede stimmten die in Berlin anwesenden Mitglieder des akademischen Gesangvereins unterstützt und verstärkt durch Sänger des königl. Domchores einen vom Professor Dr. H. Bellermann nach Worten des 1. und 119. Psalmes componirten Chor an: »Wohl denen, die ohne Wandel leben, die im Gesetz des Herrn wandeln« etc. Den Schluss der Feier bildete eine Motette desselben Componisten nach Worten des 100. Psalmes.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 17. August 1870. Nr. 33. V. Jahrgang.

Inhalt: Eine musikalische Reise nach Amerika. — Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833—1834 (Schluss). — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Fortsetzung). — Wie Herr Charles Hugo, Sohn des Poeten Victor Hugo, sich die französische und die preussische Militärmusik vorstellt. — Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 88 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

Wenn Jemand eine Reise thut, so kann er was erzählen, meinte wohl nur der alte brave Claudius, sondern auch unser werther Landsmann der Kapellmeister Tschirch in Gera war derselben Ansicht. Er hatte auf Einladung und eigenen Antrieb das deutsch-amerikanische Sängerfest in Baltimore besucht und zwar als Vertreter des »Deutschen Sängerbundes«, dessen geschäftsführender Ausschuss seinen Sitz in Dresden hat. Die Einladung ging von dem Gesangverein (natürlich Männergesangverein) »Sängerbund« in Philadelphia aus, der zugleich das Anerbieten machte, die Kosten zu bestreiten. Am 13. Juni 1869 reiste der Verfasser aus Gera ab und am 2. Juli war er in Baltimore.

Herr Tschirch ist seit einigen zwanzig Jahren in den Kreisen des Männergesangs als bekannter und geschätzter Musiker. Er gehört zu denen, welche durch einen glücklichen Erstlingswurf sofort allgemein bekannt wurden. Die Veranlassung dieses Ereignisses bildet die gegenwärtige Reiseschrift passend ein. »Zur Hebung des Männergesanges schrieb im Jahre 1847 die in Berlin damals noch bestehende Akademie für Männergesang einen Preis aus. Als Aufgabe für denselben stellte sie eine Composition für Männerchor und Orchester und bestimmte für den Umfang derselben die Aufführungszeit von fünfundzwanzig Minuten. Die Wahl des Stoffes und der Dichtung war freigegeben. — Unter deutschen Componisten erregte diese in ihrer Art neue Preisconcurrenz damals nicht wenig Sensation und auch ich fasste bald den Entschluss, mich an derselben zu betheiligen.

In jener Zeit wurde ein neues Werk für Männerstimmen und Orchester, »die Wüste« von Felicien David, mit grossem Beifall in Deutschland aufgenommen. Ich brachte es in Liegnitz, wo ich damals angestellt war, ebenfalls zur Aufführung und wurde durch dieses phantasiereiche Werk auf den Gedanken geleitet, dass man, so wie hier das Leben in der Wüste, ja auch das Leben auf dem Meere musikalisch schildern könne. Zum Vorwurf meiner Composition wählte ich »Eine Nacht auf dem Meere«, schrieb alles, was ich dann musikalisch schildern wollte, in Prosa nieder, worauf ein Freund von mir, E. Stiller in Liegnitz, das Ganze in Verse brachte. Nachdem dies geschehen, ging ich mit Lust und Liebe ans Werk und vollendete dasselbe während der Monate Mai und Juni 1847, und zwar einzig im Freien. Das nunmehr fertige Werk reichte ich an den Vorstand der Akademie ein und schon nach wenigen Monaten erhielt ich die Mittheilung, dass demselben von den Preisrichtern: Franz Liszt, Friedrich Schneider und Karl Löwe als dem besten der eingereichten Werke, der Preis zuerkannt worden sei. Die erste Aufführung der »Nacht auf dem Meere« sollte im Februar 1848 in Berlin stattfinden, allein die daselbst eingetretenen Unruhen verhinderten dieselbe, und so fand sie erst am 16. Mai 1849 im Concertsaale des königlichen Schauspielhauses in Berlin statt, und zwar unter dem Beisein des königlichen Hofes und eines zahlreichen Auditoriums. Se. Majestät der König Friedrich Wilhelm IV. verlieh mir gnädigst die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und beehrte mich ausserdem mit dem Auftrage, für den königlichen Domchor eine Liturgie zu componiren.«

Doch wenden wir uns zu der Reise und ihren Resultaten. Herr Tschirch reiste mit einem Bremer Dampfer direct nach Baltimore und bringt alles zu Buch, was ihm unterwegs begegnet ist, so dass er zwanzig Seiten gebraucht, um nach Amerika zu kommen. In Halle betrachtete er Giebichenstein und in Bremerhaven sah er König Wilhelm nebst Bismarck, Moltke und andere berühmten Männer ganz nahe an der Menge vorüber gehen. Auf der See begegnete ihm dann Alles, was Einem begegnen kann, der zum ersten Male den Ocean befährt; denn obwohl des Verfassers erste Composition eine Nacht auf dem Meere schildert, entnehmen wir doch aus dieser Schilderung, dass er niemals zuvor in Wirklichkeit das Meer gesehen hatte. Wir lesen bloss über das Nordlicht, den Sonnenaufgang, das Meerleuchten, die fliegenden Fische u. dergl. Allerlei, was den Wunsch erregt, der Verfasser möchte diesen Theil seines Tagebuches immerhin der Familie vorbehalten haben. Und wollte er etwas davon zum Besten geben, so hätte er sich die Auswahl zum Muster nehmen sollen, welche Müller in »Müller und Schulze nach Amerika« aus seinem Reisebuch veranstaltet hat. Wenn es F. Müller schreibt: »Heute hat a ich einen Wallfisch gesehen, ob er mich auch gesehen hat, weiss ich nicht« — so ist das ebenso belehrend, als was Herr Tschirch über das Meerleuchten sagt, hat aber den Vorzug grösserer Kürze.

Am Landungsplatze wollte ihn ein Verein mit Gesang in Empfang nehmen, was aber durch die Verspätung des

33

Schiffes vorgestellt wurde. Es wurden aber noch amerikanischer Art trotzdem auch Ehren genug auf uns gehäuft. Im »Hotel Gardent« [wahrscheinlich Gardener] wurde er einquartiert. »Nach Tisch fanden sich mehrere Zeitungsreporter ein. . . . Wenn irgend eine Persönlichkeit dort erscheint, an deren Existenz sich ein allgemeines Interesse knüpft, wird sie von den Zeitungen auch sofort aufs Auge gefasst. Eine jede, wenigstens jede bedeutendere Zeitung, sendet nun einen Reporter ab, der sich in möglichst unmittelbarer Nähe des Betreffenden zu halten und über Alles Bericht zu erstatten hat, was Bemerkenswerthes um ihn vorgeht. In gleicher Weise war auch ich, und zwar in allen Städten, die ich besuchte, fortwährend von Reportern umgeben, die über Alles, was ich vornahm, über erhaltene Ehrenbezeugungen etc. ihren Zeitungen genaue Referate lieferten. Die Zeitungspresse nimmt in Nordamerika überhaupt eine weit einflussreichere Stellung ein, wie [sic], in Deutschland« u. s. w. Letzteres ist bekannt genug, wir hätten statt dieser Allgemeinheiten lieber einige Proben von amerikanischen Tschirch-Berichten gelesen.

Die Zeit zu den Festtagen wurde benutzt zu Ausflügen nach allen Richtungen, besonders von Philadelphia aus, welches Herr Tschirch als seine dortige Heimath ansehen musste, weil der »Sängerbund« Philadelphia ihn geladen hatte und gastfreundschaftlich die Kosten trug. Ausser dem »Sängerbund« nennt Herr Tschirch noch fünf andere Männergesangvereine, legt eben so einen weiteren und man kann sich ebenfalls denken, dass den 700 000 deutschen Bewohnern der herrlichen, im Ganzen 800 000 Menschen fassenden Stadt Philadelphia sechs Vereine dieser Art nicht genügen würden, es ist aber zu bedauern, dass der Verfasser sich nach der Zahl und Verbreitung dieser Vereine nicht genauer umgesehen und uns so annähernd eine Statistik der Gesangvereine wenigstens aus den Städten geliefert hat, die er selbst besuchte. Er beschreibt seinen Aufenthalt nach allen Seiten hin und vergisst, dass seine Leser doch vor allem von denjenigen Gegenständen etwas hören wollen, über welche er als Fachmann sprechen kann, von den musikalischen. Was die Erzählung über alles und jedes ersetzt, davon ein Beispiel. In Halen Philadelphia's besah er sich am 7. Juli die Kriegsflotte. »Sie bestand aus 43 Monitoren und einer Anzahl grösserer und kleinerer Kriegsschiffe älterer Bauart. Nach eingeholter Erlaubniss begaben wir uns auf einen der Monitors. Das Geschütz kann durch Maschinerie mit wenig Kraftanwendung, obgleich die Kanone von kolossalen Dimensionen ist, nach allen Richtungen gestellt werden. Hierin besteht der Vortheil der Monitore gegenüber den Kriegsschiffen bisheriger Bauart. Den Beweis dafür hat im letzten Amerikanischen Kriege der Monitor »Merrimack« geliefert, der . . . die Korvette der Conföderirten »Kearsage« in Grund und Boden schoss« (S. 31.) Die Sache verhielt sich etwas anders, nämlich so: Die Conföderirten hatten ein Widderschiff von furchtbarer Stärke, welches sie »Merrimac« nannten. Als es zu viel Unheil und seine Verheerungen anrichtete, trat ihm plötzlich ein unscheinbares kleines Ding entgegen, welches Ericsson in Newyork erfunden hatte und Monitor hiess. In einem dreistündigen Kampfe hatte er den »Merrimac« vernichtet. Die Conföderirten rüsteten später noch ein zweites Ungeheuer aus, »Kearsage« genannt, dem es aber nicht besser erging. Deshalb wurden die so construirten Schiffe Monitors genannt; hätte dagegen der conföderirte »Merrimac« gesiegt, so würde dieser für den Schiffsbau tonangebend geworden sein und wir hätten dann nicht Monitore, sondern Merrimacs. Als jener dreistündige Kampf mit seinen Einzelheiten in England bekannt war, wurde man blass vor Schrecken. Die Begebenheit ist kaum acht Jahre alt, wenn sie seiner Zeit bei dem Herrn Verfasser spurlos vorüber ging, so hätte er jetzt auch diese Beschreibung sparen können.

Von einer Gesellschaft erzählt er: »Die Conversation bewegte sich, weil die anwesenden Yankys derselben mächtig waren, in deutscher Sprache« Es heisst nicht Yankys, sondern Yankees, gehört aber überhaupt nicht zum guten Tone, sich dieses Ausdruckes zu bedienen, am wenigsten in der Schriftsprache.

Endlich war das Musikfest da. Sonntag den 14. Juli begann es im Belvedere. Hören wir, wie Herr Tschirch diesen Anfang und damit die Leistung des ersten Tages beschreibt. Er sagt: »Abends 8 Uhr fand in dem grossen Saale des Maryland-Institutes die Aufführung von Händel's Messias statt, und es ist ein lobend anzuerkennen, dass bei diesem Sängerfeste ein grösseres classisches Werk zur Aufführung gelangte. Sie erfolgte unter Leitung des Festdirigenten, Professor Loeschhorn, und war [sic] im Ganzen als eine gelungene zu bezeichnen. Die Soloparten waren in guten Händen: Sopran: Frau Johanna Rotter, Alt: Fräulein Friederici, Tenor: Herr Franz Himmer und Bass: Herr Joseph Herrmanns. Die Leistungen derselben waren vortrefflich, nur reichte die Stimme des Fräulein Friederici nicht aus, um das grosse Local zu füllen. Die Chöre waren sehr gut einstudirt und klangen frisch und sicher. Hingegen liess das Orchester viel zu wünschen übrig, sowohl in seiner Besetzung als in seiner Leistung« (S. 35.) Das ist der ganze Bericht über den ersten Tag und über ein solches Werk — kaum halb so lang, als der Bericht über die Monitors. Mehr also wüsste er über eine derartige Aufführung in der ersten Weltstadt nicht zu sagen? —

(Schluss folgt.)

Mendelssohn's Wirksamkeit als Musikdirector an Immermann's Theater in Düsseldorf 1833—1834

(Schluss.)

Oben bemerkten wir, dass ein naiv-unbefangenes Eingehen auf das die Zeit Beherrschende auf Jeden nothwendig und ertrüglich, der durch die rechten Pforten zu der rechten Höhe gelangen und andere ihm Gegenstand weiterführen will. Es sollte sich für Mendelssohn bald eine Gelegenheit finden, in dieser Hinsicht Stellung zu nehmen. In wenigen Monaten ging er nach Paris und hörte hier das gepriesene Werk des Tages, Meyerbeer's »Robert der Teufel«. Am 11. Januar 1832 berichtet er darüber an Immermann: »Bei der Académie royale giebt man fortwährend Meyerbeer's *Robert le diable* mit sehr grossem Erfolg; das Haus ist immer gefüllt, und die Musik hat allgemein gefallen. Es ist ein Aufwand aller möglichen Theatermittel angewandt, wie ich es nie auf der Bühne gesehen habe; wer in Paris singen, tanzen, spielen kann, singt, spielt und tanzt mit. Das Sujet ist romantisch, d. h. der Teufel kommt darin vor (das genügt den Parisern zu Romantik und Phantasie). Es ist aber doch sehr schlecht, und wenn nicht zwei brillante Verführungsscenen vorkämen, würde es nicht einmal Effect darin sein. Der Teufel ist ein armer Teufel, erscheint in Ritterstracht, um seinem Sohn Robert, einem normannischen Ritter, der eine sicilianische Prinzess liebt, zu verführen. Bewegt ihn auch richtig dazu, all sein Geld und sein Immobiliarvermögen, d. h. sein Schwert, beim Würfeln zu verspielen, lässt ihn dann einen *sacrilege* begehen, giebt ihm einen Zauberzweig, der ihn ins Schlafzimmer besagter Prinzessin versetzt und ihn unwiderstehlich macht. Der Sohn thut das auch Alles sehr *gern*, wie er aber am Ende sich selbst seinem Vater verschreiben soll, der ihm erklärt, er liebe ihn und könne ohne ihn nicht leben, da

führt der Teufel oder vielmehr der Dichter Scribe eine Bäuerin herbei, die ein Testament von Robert's seliger Mutter besitzt, an ihn verliest und ihn dadurch so zweifelhaft macht, dass der Teufel um Mitternacht unverrichteter Sache in die Versenkung fahren muss; darauf heirathet Robert die Prinzess, und die Bäuerin ist das gute Princip gewesen. Der Teufel heisst Bertram. Auf solch' eine kalte berechnete Phantasmagorie kann ich mir nun keine Musik denken, und so befriedigt mich auch die Oper nicht; es ist immer kalt und herzlos, und daher empfinde ich nun einmal keinen Effect. Die Leute loben die Musik, aber wo mir die Wärme und die Wahrheit fehlt, da habe ich keinen Maassstab.» Für Mendelssohn's Art und Geben sind die merkwürdigsten Anmerkungen, die wir aus ihm herausheben. Berichtete er hier ein deutsches Journal an uns Kunst, so wäre alles ganz in der Ordnung; derartige Urtheile über Meyerbeer'sche oder sonstige französische Effectopern sind unter unseren Musikreferenten fast stereotyp geworden. Aber für einen angehenden Operncomponisten, sollte man denken, müsste eine derart sehr kühl ablehnende Haltung einer solchen Erscheinung gegenüber eine reine Unmöglichkeit sein; denn sein Gefühl müsste ihm sofort sagen, dass er hier vor dem unternehmendsten Ehrennamen seiner Kunst steht, mit welchem er bei seinen eigenen Versuchen zu rechnen, mit welchem er sich unter allen Umständen auseinander zu setzen hat. Was Mendelssohn an dem «Robert» hervorhebt, geht eigentlich nur das Textbuch und nicht einmal die Theaterhandlung an: denn auf der Bühne erscheint das Stück schon in einem ganz andern Lichte; noch weniger trifft es den Kern und die damit zusammenhängende Musik. Hier soll nicht — wie man leicht glauben wird — eine Vertheidigung Meyerbeer's geschrieben werden; wir wollen lediglich hervorheben, was damals ein junger Componist von wirklich antechnischer Befähigung zur Operncomposition beim erstmaligen Anhören des «Robert» empfinden musste. Ein solcher würde von den romantischen Albernheiten kaum berührt, aber von den für die Musik äusserst günstigen Momenten, welche der Text darbietet, lebhaft ergriffen worden sein. Jene Anregung des Scribe'schen Textes zur Musik ist, wie wir hinlänglich wissen, vielfach nur eine äusserliche und insofern verwerfliche, weil raffinirte und auf Effect berechnete; sie ist aber auch eine innere, und das sichert diesen Werken ihre bleibende Bedeutung. Mit einer musikergiebigen Herzenskraft der Frauen- und Kindesliebe wird hier mit dem Aufgebot aller möglichen und unmöglichen Mittel noch gesteigert durch die Entscheidung, in welche der leichtsinnige Sohn sich schliesslich zwischen Vater und Mutter gestellt sieht. Wie man auch über die Bäuerin Alice spotten möge, sie bleibt doch eine der glücklichsten Erfindungen der modernen Oper. In dem Zusammenhalten solcher Conflicte bestand Scribe's und Meyerbeer's Hauptstärke, wie alle ihre gemeinsamen Erfolge zeigen. Mendelssohn sah auch hier das Werk nur von Aussen; das innere Maschinenwerk blieb ihm verborgen. Soweit wir in der Kunstgeschichte sehen können, hat aber noch Niemand in irgend einem Gebiete einen Schritt über die Gegenwart hinaus zu thun vermocht, der nicht zuvor in gläubiger Unbefangenheit den vorigen Schritt nachgehend mitgemacht hatte. Bei Mendelssohn war dies nicht der Fall, wohl aber bei Wagner; deshalb ist auch wohl der erstere, wohl aber der letztere in der Oper tonangebend geworden. Ob uns das daraus entstandene Resultat gefällt, ist eine andere Frage. Hier handelt es sich nur um die Andeutung des einen Hauptgrundes, den Mendelssohn aus persönlichen wie künstlerischen Gründen nicht finden zu können schien.

Als nun die Münchener Opernbestellung nichts wurde und auch Planché in London, der Verfasser des Weber'schen Oberon, kein passendes Stück lieferte, wurde die Operntext-Sache auf anderen Wegen fortgesetzt. Mit Immermann war damals eine Bearbeitung des Shakespeare'schen «Sturm» besprochen; in dem angeführten Briefe erläutert er ihn hierzu, aber auch dieser Plan gelangte nicht zur Ausführung, was man schon aus dem beiderseitigen Ende der gemeinsamen Theaterleitung abnehmen wird. Bei mündlicher Berathung ergaben sich wohl allerlei Schwierigkeiten und Bedenken, die Mendelssohn gegen diesen Stoff wieder misstrauisch machten; denn als noch in den vierziger Jahren der in Braunschweig lebende Poet Griepenkerl ihm officiell einen Operntext über den «Sturm» anbot, wusste Mendelssohn (in einem noch ungedruckten, mir zur Einsicht überlassenen Briefe) gar Vielerlei dagegen geltend zu machen.

An Spohr schreibt Mendelssohn unterm 6. März 1836: «Auch eine neue Ouvertüre zur schönen Melusine habe ich vor einiger Zeit componirt, und habe nun andere wieder im Kopfe. Nur möchte ich gar zu gern eine Oper machen, aber ich sehe weit und breit keinen Text und keinen Dichter. Diejenigen, welche dichten können, mögen Musik nicht ausstehen (z. B. Immermann, Tieck) oder sie kennen das Theater nicht, und die andern kennen wieder keine Poesie und keine Menschen, sondern nur Bretter und Lampen und Coulissen und Leinwand. So komme ich nicht dazu, eine Oper zu finden, nach der ich so viel und so sehnlich mich gesehnt habe; es thut mir aber mit jedem Tage mehr leid; drum hoffe ich endlich doch noch einen Mann zu finden, wie ich ihn mir dazu wünsche.» — An seine Mutter unterm 13. Juli 1837: «Hebel lässt nichts von sich und dem Operntexte hören, und so muss ich das zweite Oratorium anfangen, so gern ich eine Oper gerade jetzt gehabt hätte. Mir fehlt ein ganzer Mensch zu meinem schönen Unternehmen; ob er noch kommen wird, ob ich mich irre, das weiss ich nicht, aber bis jetzt will er sich nicht finden lassen, und so muss ich stille halten und warten.»

Nach einiger Zeit war sein Freund J. Fürst in Berlin beschäftigt, einen passenden Operntext für ihn zusammen zu bringen, und kaum hatte der gute Mann begonnen, so plagte ihn Mendelssohn schon mit der Kritik oder dem Kritisirenwollen. Seine Antwort auf Fürst's Brief ist das Lehrreichste, was er in der ganzen, mehr peinlichen als entscheidenden Angelegenheit kundgegeben hat, und möge hier unverkürzt folgen.

«Leipzig, 1. Januar 1838. Lieber Fürst! Sie schelten mich im Anfange Ihres lieben Briefes ganz lebhaft, aber am Ende sehen Sie eine so schöne Moral daraus, dass ich Ihnen für Alles nun auf's Neue danken kann. Sie thun mir Unrecht, wenn Sie glauben, ich wünschte das Scenarium nur darum vorher zu sehen, um gleich von vorn herein recht viel Schwierigkeiten zu erheben — um das Kind gleich mit dem Krankheitsstoffe auf die Welt zu bringen. Gerade aus dem entgegengesetzten Grunde wünsche ich es, um den späteren Schwierigkeiten und den ausgebildeten Krankheiten entgegen zu arbeiten. Sind sie ihm, wie Sie sagen, angeboren, so ist es am besten, aus dem ganzen Kinde zu eliminiren, welches dann aber noch möglich ist, ohne Unannehmlichkeiten für alle Theile; sind die Schäden heilbar, so können sie dann noch curirt werden, ohne den ganzen Organismus anzugreifen. — Unbildlich zu sprechen, was mich von der Composition eines Textes abhalten kann und bis jetzt immer abgehalten hat, sind niemals die Verse, die einzelnen Worte, der Ausdruck der Behandlung (wie Sie's auch nennen wollen) gewesen, sondern immer der Gang der Handlung, das dramatische Wesen, die Vorgänge, — das Scenarium. Halte ich das nicht für in sich gut und fest bestehend, so wird es nach meiner vollkommenen Ueberzeugung die Musik auch nicht, und das Ganze erfüllt die Ansprüche nicht, die ich nun einmal an ein solches Werk machen muss, obwohl diese freilich von den allgemeinen und denen des Publikums ganz abweichend sein mögen. Indessen, nach denen mich zu

richten: habe ich doch ein- für allemal aufgegeben, schon deswegen, weil's unmöglich ist. Also muss ich meinem eigenen Gewissen folgen nach wie vor. Aus dem Planché'schen Texte wird, bei dem besten Willen von beiden Theilen, nicht ein Werk, wie ich mir's wünsche. Ich stehe im Begriff, diesen Versuch ebenfalls für einen ganz vergeblichen zu halten. Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich vom Anfang an selbst für ein mittelmässiges Ding halte; ebenso könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Königreich Preussen dafür gäben. Alle diese und die vielen Unannehmlichkeiten, die nach Beendigung eines Textes entstehen, wenn ich mich wieder nicht dazu getrieben fühle, machen mir's zur Pflicht, Schritt vor Schritt lieber so langsam als so schnell zu gehen, und deshalb habe ich mir's vorgesetzt, ohne über das Scenarium einig zu sein, nicht wieder einen Dichter zu einer so grossen und am Ende vergeblichen Arbeit zu verleiten. Das Scenarium mag nun ausführlich oder kurz, detaillirt oder angedeutet sein, darüber messe ich mir keine Entscheidung an. Und ebenso wenig darüber, ob die Oper in drei, vier oder fünf Acten sein soll; ist sie gut an, wie sie ist, so stört mich das nicht so viel und stört nicht so wenig. Und ebenso wenig über das Ballet und nicht Ballet. Nur darüber, ob es meinem musikalischen und sonstigen Wesen zusagt oder nicht, und das glaube ich eben aus dem Scenarium so gut wie aus dem vollendeten Texte sehen zu können, und auch das ist allerdings für keinen Menschen eine Entscheidung als für mich persönlich. — So habe ich Ihnen denn die ganze Wahrheit vorerzählt, und gebe der Himmel, dass Sie sich durch alle diese Dinge nicht abschrecken lassen, eine Oper zu schreiben, dann Sie sie mir zur Composition anvertrauen, und dass ich durch Sie endlich einen längst gehegten (?) Wunsch erfüllt sähe! Dass ich Ihre Entscheidung sehr sehnlich erwarte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Ihr etc.

Natürlich lohnte das zu rechte, dass den Poeten möchten wir sehen, der nach einer solchen Sprache noch Muth und Lust behielte, ein Operntextbuch anzufertigen. Mendelssohn's Sprache ist wahrhaft abschreckend, schon durch die sachlichen Forderungen, mehr aber noch durch die Art und Weise wie sie gestellt werden. Er verlangt einen dramatisch lustigen Entwurf — ganz in der Ordnung. Was soll dieser seiner Individualität entsprechen — auch das ist selbstverständlich in der Ordnung, weil sonst an ein vollständiges Gelingen der Composition nicht zu denken ist. Aber welches ist seine Individualität in dem betreffenden Falle und was fordert sie? Hierüber fällt nicht die geringste Andeutung. Mendelssohn spricht nur von dem, was er nicht wünscht, gesteht auch wie er seinem eigenen Gewissen folgen zu wollen, will er an seine Ansprüche hinsichtlich eines solchen Werkes festhalten, selbst wenn sie von denen des Publikums auch noch so sehr abweichen sollten. Welches waren diese Wünsche und Ansprüche und was sagte ihm sein Gewissen? Wir wissen es nicht, und er wusste es auch nicht; er wollte es in dem betreffenden einzelnen Falle erst gewahr werden. Das ist nicht Kunstgrundsatz, sondern Laune eines Verzagenden. Die Individualität steht in starrer Unklarheit da und das Werk soll zu ihr kommen, nicht umgekehrt sie sich ihm nähere und durch Eingehen in die Aufgabe diese in einem energischen Lösungsversuche erst wahrhaft kennen lernen. Nicht das Festhalten an der Individualität ist es, was wir Mendelssohn vorwerfen, denn darin liegt alle Stärke, sondern wir wundern uns nur über den Eigensinn, der so gern ein gewisses grosses Ziel erreichen möchte und unendlich viel über den einzig richtigen Weg debattirt, aber ganz und gar umgiebt, den ersten muthigen Schritt zu thun. Es ist unschwer nachzuweisen, dass sich in dem, was Mendelssohn von seinem Verfasser als unumgänglich nöthig fordert, mehr Eigensinn als Wahrheit findet und dass das, was er als gleichgiltig bei Seite schiebt, für einen Operncomponisten höchst wichtige Dinge enthält. Wenn es ihm gleichgiltig ist, ob Ballet oder nicht Ballet, so würde er schwerlich ein Bühnenwerk geschrieben haben, in welchem der Tanz wirksam zur Geltung gekommen wäre. Und wenn er hinsichtlich der Acte seinem Dichter die Zahlen von eins bis acht zur Verfügung stellt, so hätte er doch den Versuch machen sollen, ein Monstrum von auch nur sechs Acten zu componiren. Fast, nebst hartnäckig auf drei Acten zu bestehen, wäre den im Schwange gehenden fünfactigen französischen Balletopern gegenüber doppelt weise gewesen. Wagner hat in dieser Hinsicht durchaus das Richtige getroffen. In solchen anscheinenden Nebendingen liegt eigentlich das, was der Musiker zu fordern hat. Er mache hier sein Recht geltend und verfolge dieses consequent weiter, so wird er bald Herr des Ganzen geworden sein. Einen musikalischen Stoff und klug angelegte musikalische Scenen — das ist es, was der Musiker fordern soll. Die ganze Gestaltung liegt dann in seiner Hand. Das »Scenarium«, mit welchem Mendelssohn sich abquälte und welches ihm so oft recht gründlich zu [illegible], ist im Grunde nichts als ein Abstractum. Das Scenarium kann höchstens gut und die Oper dennoch herzlich langweilig sein. Hätten unsere Operncomponisten allesammt ähnliche Anforderungen gestellt, so wären eben die besten Opern ungeschrieben geblieben. Das Dramatische als solches hat in der Oper nicht die Wichtigkeit, welche Mendelssohn ihm beizulegen suchte. Wollte er aber Ernst machen mit der Behauptung, dass seine Ansprüche nicht nur denen des Publikums, d. h. des grossen Haufens, sondern, wie er etwas undeutlich beifügt, auch »den allgemeinen Ansprüchen«, d. h. der bisherigen Opernpraxis überhaupt widersprachen, so hätte er selbst Hand anlegen und nach den neuen »Ansprüchen« entkommenen eigenen Ermessen sich die Texte zurecht zimmern müssen. Soviel uns bekannt geworden ist, hat er in dieser Richtung niemals einen Versuch gemacht, aber die Hindeutung auf die Bahn der Zukunftsoper oder der durch Wagner in Schwang gekommenen Tondichterei ist doch sehr bemerkenswerth.

Welcher Art die Ansprüche waren, die Mendelssohn bewogen, 15 Jahre lang an allerlei Operntexten herumzumäkeln, sehen wir beispielsweise an demjenigen Opus, welches er schliesslich zur Composition annahm: an Geibel's Loreley. Das Scenarium mag wohl ganz befriedigend für beide Theile gewesen sein, aber ein lebensfähiges Werk ist dennoch nicht daraus entstanden. Ueber die Streitfragen dieses letzten Opernversuches sind wir durch Mendelssohn's Briefe weniger gut unterrichtet, als über frühere Experimente, denn auffallenderweise theilt der »Briefwechsel« auch nicht ein einziges Schreiben an Geibel mit, dessen Name in der ganzen Correspondenz überhaupt nicht genannt wird — ein neuer Beweis der seltsamen Bevormundung, mit welcher Mendelssohn's Bruder die Briefe ausgewählt und [illegible] hat. Aus dem unlängst erschienenen 1. Bande von Geibel's Leben, breitspurig beschrieben durch K. Goedeke, findet man einige Auszüge über die Entstehung der »Loreley« angegeben, aber nichts weiter. Doch das Werk selber ist deutlich genug. Es war der Stoff, welcher eine Saite in Mendelssohn's Gemüth berührte und seiner Individualität entsprach, insofern fand er an ihm wirklich, was er so lange gesucht hatte. Warum entstand aber kein fertiges bleibendes Werk, wie bei anderen Meistern, wenn sie endlich dem ihnen gemässen Stoffe begegneten? Wir haben es oben schon wiederholt angedeutet: weil ihm die natürliche Vorbildung und damit die unerlässliche Bedingung der Meisterschaft fehlte. Nur unter dieser Bedingung ist die Individualität mit ihren Anforderungen in der Kunst überhaupt berechtigt.

Chr.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Von den älteren Mensuristen lernt man ebenso am besten die klarsten und einfachsten zuerst kennen, und unter diesen namentlich Franco von Cöln. Nach ihm aber ist auch Walter Odington's Tractat von Wichtigkeit, weil er ebenso wie Franco die Unklarheit und Willkür der Zeitgenossen und Vorgänger tadelt. Dann erst folgen auf der einen Seite die complicirteren, auf der andern die landschaftlichen Systeme.

So sehen wir, wie auf diesem Wege die beiden zu Anfang angeführten Forschungsgebiete, der Contrapunkt und die Kenntniss der Notenschriften, nicht bloss jedes für sich, sondern auch eins mit dem andern zusammenwirken, indem das eine die Lehren des andern klärt und sichern hilft.

Doch könnte man leicht die Frage aufwerfen, ob denn die Kenntniss der älteren Mensuralmusik wichtig genug ist, um für dieselbe so complicirte Vorarbeiten zu machen, die vielleicht nicht einmal zu befriedigenden Resultaten führen. Die Antwort darauf ist nicht schwer.

Wenn die Geschichte jeglicher Kunst sich nothwendigerweise zum grossen Theil mit der Entwickelung ihrer Formen beschäftigt, so ist dies bei den Forschungen über Musik im höchsten Maasse geboten. Denn da der Inhalt dieser Kunst mit Begriffen sehr wenig fassbar ist, muss man sich zumeist von Seiten der Form heranzukommen suchen. Die Meisterschaften Ausdruck hat sie im Contrapunkt des XVI. Jahrhunderts. Die Anfänge aber der Entwickelung der musikalischen Form liegen in jenen Zeiten des XII. und XIII. Jahrhunderts, in denen die mehrstimmige Mensuralmusik ins Leben trat.

Für die Ausbildung der einstimmigen Musik hatten die einzelnen vorangegangenen Jahrhunderte Wichtiges geleistet und waren bereits zu einer seltenen Melodiebildung gelangt. Mit dem XII. Jahrhundert beginnt der Versuch, mehrere solcher Melodien zusammen erklingen zu lassen. Wie sich dieser Versuch zuerst gestaltete, als die ältern Theoretiker, wie man sich allmälig davon loszureissen trachtete, indem man dem Gehör zu folgen begann, wie die Discantusregeln — das sind die Gesetze, nach denen zwei oder mehrere zusammenklingende Stimmen ihre Schritte mit Rücksicht auf die dadurch entstehenden Zusammenklänge regeln — wie diese Gesetze in allen Perioden mehr oder weniger das Streben zeigen, die Kunstübung aus der Berechnung zur Schönheit zu erheben: diese das Werden der musikalischen Form betreffenden Beobachtungen geben den klarsten Einblick in das Wesen der Kunst jener Zeiten; sie geben somit den Massstab, nach welchem man die damaligen Werke zu beurtheilen hat. Sie sind aber von unbedingter Nothwendigkeit für die gesammte Geschichte der Musik. Denn es ist die Aufgabe derselben, die Entwickelung des Inhalts und der Form der Musik, sowie die Art der Verknüpfung beider zu verfolgen von den frühesten Zeiten an, zu denen die Forschung gelangen kann. Ja erst dann, wenn die Erkenntniss über die Anfänge der Mensuralmusik hinaus auch die Entwickelung und die Bedeutung der vorangegangenen Jahrhunderte erfasst hat, erst dann ist es möglich, einen wahrhaft tiefen Einblick in das Werden der musikalischen Kunst zu gewinnen.

Von den für diese umfassende Aufgabe wichtigen Vorarbeiten hat die vorliegende Arbeit einen fast verschwindend geringen Theil. Von den Mensuralnotationen des XII. und XIII. Jahrhunderts weiss man mit Sicherheit nur diejenige, welche in Franco von Cöln ihren ältesten Vertreter findet, mit ziemlicher Genauigkeit lehrt uns die Notenschrift eines gewissen pseudonymen Aristoteles, von der ganzen dem Franco voraufgegangenen Periode giebt sie hingegen nur ein lückenhaftes Bild. Es ist ferner nicht erreicht worden, Regeln aufzustellen, durch die man mit Sicherheit zu bestimmen vermag, nach welcher Notationsart irgend ein gerade vorliegendes Stück aus damaliger Zeit aufgezeichnet ist. Doch ist der Gegenstand der Forschung neu, das Material dagegen gering. Es steht aber zu hoffen, dass mit dem voraussichtlichen Wachsen desselben auch die wichtige Kenntniss der älteren Notenschriften, und dadurch auch das Verständniss der älteren Zeiten zunehmen wird.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Innerhalb der Notation des XII. und XIII. Jahrhunderts sind drei Arten derselben zu unterscheiden:

I. Periode der Entwicklung vor Franco. (Anfang und Mitte des XII. Jahrhunderts.)

II. Die Franconische Zeit. (Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts.)

III. Die Notation, wie sie dargestellt ist in dem *tractatus de musica* *vulgaris* des pseudonymen Aristoteles (um das Ende des XII. Jahrhunderts).

Von diesen drei Gruppen ist die erste aus inneren Gründen vor die Franconische Zeit zu setzen, von der Notation des pseudonymen Aristoteles lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen, ob sie früher oder später als die Lehre Franco's zu setzen ist; in jedem Falle kann sie sich nur wenig von der Zeit des letzteren entfernen.

Die Schriftsteller, welche in Betracht kommen, sind:

I. Für die vor-Franconische Notenschrift:

a. *Discantus positio vulgaris*, welcher Tractat in dem Coussemaker'schen Sammelwerk »*scriptores de musica medii aevi*« abgedruckt ist im Band I, von Seite 94 bis 97.

b. Der in demselben Band von Seite 378 bis 383 abgedruckte Tractat eines Anonymus (der VII. in diesem Bande).

c. Der Tractat »*Johannis de Garlandia de musica mensurabili positio*«, welcher in dem ersten Bande des vorhergenannten Werkes zweimal nach zwei verschiedenen Handschriften abgedruckt ist, die hinsichtlich der Lehre der Notenschrift fast übereinstimmen. Es stehen: der erste von Seite 97 bis Seite 117, der zweite von 175 bis Seite 182.

II. Für die Franconische Zeit sind von Wichtigkeit:

a. Der Tractat »*magistri Franconis* (*ars de Colonia*) *ars cantus mensurabilis*«, abgedruckt im vorgenannten Band S. 117 bis S. 136.

b. Der Tractat »*Petre Franco de musica mensurabili*«, abgedruckt in demselben Band S. 136 bis 139. Dieser Tractat wiederholt in Kürze genau die Regeln Franco's.

c. Der Tractat, welcher in dem Coussemaker'schen Werk »*histoire de l'harmonie au moyen-âge*« unter den *documents* als No. V abgedruckt ist. Coussemaker schreibt diesen Tractat dem Franco von Paris zu.

d. Der Tractat »*compendium magistri Franconis a Johanne dicto Ballox*«, welcher abgedruckt ist im ersten Band der *scriptores* von S. 292 bis 296. Der Franco, von dem hier die Rede ist, ist wohl der von Cöln.

Der vorliegende Tractat stimmt vielmehr in Lehre und Fassung ziemlich genau überein mit dem oben angeführten Tractat II a, was für einen Beweis dafür gelten könnte, dass der letztere in der That dem Franco von Paris angehört.

e. und f. Zwei *Anonymi* (*II*, *III*), abgedruckt im ersten

Band des *scriptores*. — *Anonymus II*. von S. 303 bis S. 319 — *Anonymus III*. von S. 319 bis S. 327 — Beide sind wie der Tractat des Bettor ziemlich genaue Wiederholungen des oben angeführten Tractats IIa.

g. Der von S. 429 bis 454 abgedruckte Tractat »Fratrum Walteri Odington *de speculatione musicae*«.

III. Für die dritte Art der Notation haben wir nur den Tractat »*Anonymi* Aristotelis *tractatus de musica*«.

Von allen diesen Schriftstellern kommen nicht haben die ganzen Tractate für den vorliegenden Zweck in Betracht, sondern nur diejenigen Stücke, welche von der Notenschrift handeln. In den betreffenden Theilen aller Tractate findet sich nun eine Anzahl von Begriffen, die allen gemein sind, und die jetzt erörtert werden sollen, bevor die Lehre einzelner Schriftsteller besprochen wird.

Es ist vor allem wichtig, die rhythmischen Verhältnisse der Mensuralmusik im XII. und XIII. Jahrhundert zu betrachten. Wir heutzutage unterscheiden einen zweitheiligen und einen dreitheiligen Rhythmus. Wenn von zwei gleichlangen Zeiteinheiten die erste betont und die andere unbetont ist, so ist dies der zweitheilige Rhythmus, welcher, wenn man eine Viertelnote als Zeiteinheit annimmt, durch ein zwei Viertel messendes Metrum, den $\frac{2}{4}$-Takt, dargestellt wird. So kann man aber jeden beliebigen anderen Notenwerth als Zeiteinheit annehmen, so dass ebenso z. B. der $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{8}$ diesem Rhythmus angehören. Wenn hingegen von drei gleich langen Zeiteinheiten die erste betont ist, die beiden andern aber unbetont sind, so ist dies der dreitheilige Rhythmus, welchem der $\frac{3}{4}$-Takt, ebenso aber auch der $\frac{3}{8}$- und der $\frac{3}{2}$-Takt je nach der verschieden angenommenen Zeiteinheit angehören. Fügt man nun zwei, vier, acht u. s. w. zweitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die geraden Taktarten, wie der $\frac{4}{4}$-, der $\frac{4}{8}$-, der $\frac{16}{16}$-Takt. Fügt man drei, neun u. s. w. dreitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die ungeraden Taktarten: $\frac{9}{8}$-, $\frac{9}{4}$-, $\frac{9}{16}$-, $\frac{3}{4}$-Takt. Fügt man aber zwei, vier u. s. w. dreitheilige Rhythmen zusammen, so entstehen die gemischten Taktarten wie z. B. der $\frac{6}{8}$-, $\frac{6}{4}$-, $\frac{12}{8}$-Takt. Man denn kann den im $\frac{6}{8}$-Takt die Zeiteinheit bildende Viertel in zwei Achtel, jedes Achtel aber in drei Theile, nämlich in drei eine Triole bildende Sechzehntel theilen. Eben so gut kann man aber das Viertel in drei Achtel, und jeden dieser Achtel in zwei Sechzehntel zerlegen. Man sieht, wie mannigfaltig Taktarten und wiederum wie viele verschiedene Gliederungen innerhalb derselben Taktart durch die Mischung der beiden Rhythmen bei uns heutzutage möglich sind.

Anders gestalten sich die rhythmischen Verhältnisse bei den Mensuralisten des XII. und XIII. Jahrhunderts. Sie kannten nur einen, nämlich den dreitheiligen Rhythmus und nahmen als Zeiteinheit die *brevis recta*, welche sie auch *tempus* deinet, an, so dass die aus drei *breves rectae* oder *tempora* bestehende Gesammtheit *perfectio* genannt, die einzige von ihnen gebrauchte Taktart ist. Die Zeiteinheit, die *brevis recta* zerfällt nun wieder nach Massgabe des dreitheiligen Rhythmus in drei kleinere Theile, in drei *semibreves minores*. Und wenn nun innerhalb der *perfectio* auch überall der dreitheilige Rhythmus herrscht, so kann derselbe dennoch auf mannigfache Art ausgefüllt werden. Es kann z. B. eine einzige Note die ganze *perfectio* ausmachen, oder sie umfasst drei *breves rectae*, oder aber in zwei Noten, von denen die erste gleich zwei *breves rectae*, und die zweite *brevis recta* ist, oder umgekehrt; ebenso verschiedenartig ist die Theilung der *brevis* in die kleinere Notengattung. Näheres darüber folgt in der Auseinandersetzung der verschiedenen Lehren. Hier sind nur zwei Notengattungen erwähnt worden: die *brevis recta* und die *semibrevis minor*. Aus der Mannigfaltigkeit aber, mit welcher die *perfectio* ausgefüllt werden kann, ergiebt sich, dass es noch mehrere geben muss. Die Mensuralisten des XII. und XIII. Jahrhunderts unterscheiden sechs Notengattungen, von denen immer zwei zusammengehören. Es sind dies:

1. Die *longa perfecta*; sie misst 3 *tempora* und füllt also eine *perfectio* aus.

2. Die *longa imperfecta*; sie misst 2 *tempora* und hat dieselbe Gestalt wie die vorhergehende.

3. Die *brevis recta*; sie misst 1 *tempus*.

4. Die *brevis altera*; sie misst 2 *tempora*, und ist ebenso gestaltet wie die vorhergehende.

5. Die *semibrevis minor*; sie misst $\frac{1}{3}$ *tempus*.

6. Die *semibrevis major*; sie misst $\frac{2}{3}$ *tempus* und ist ebenso gestaltet wie die vorhergehende.

Alle diese Noten sind geschwärzt; erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, als der zweitheilige Rhythmus zur Geltung gekommen war, brauchte man Noten mit offenem Köpfe, welche dann ihrem Werth und ihrer rhythmischen Bedeutung nach von den schwarzen Noten wesentlich verschieden waren.

Da nun, wie oben erwähnt, zwei zusammengehörige, aber verschiedenartige Notengattungen immer dieselbe Gestalt haben, und da ferner Taktstriche damals noch nicht gebräuchlich waren, so muss es eine Anzahl sehr genauer Regeln gegeben haben, welche den Werth der verschiedenen, in einer Melodie nebeneinanderstehenden Noten in ihrem wechselseitigen Verhältnisse zu einander sorgfältig des dreitheiligen Rhythmus immer derart ordneten, dass sie in Gruppen zerfielen, deren jede gleich einer *perfectio* war. Diese Regeln werden weiter unten genau besprochen werden.

Wenn nun auch noch ausserdem ein anderer Notenwerth die *duplex longa* vorkommt, der gleich zwei *longae* ist, so kann man deshalb nicht behaupten, die Dreitheiligkeit sei damals nicht die einzige Art der Zeitmessung gewesen. Denn diese *duplex longa* kommt nur in dem aus dem *cantus planus* stammenden *tenor* vor und wird nach Angabe der damaligen Schriftsteller nur deshalb gebraucht, damit die Seide der längeren Töne im *cantus planus* nicht unterbrochen werde. Franco von Cöln sagt hierüber im ersten Band der *scriptores* S. 118. II. »*duplex longa duas longas significat, quae idcirco in uno corpore duplicatur, ne series plani cantus quae[?] in tenoribus [illegible].*« Zudem ist die *duplex longa* keine Gesammtheit, unter welche eine Anzahl von Noten zusammenzufassen sind, wie schon gesagt die *perfectio*.

Ausser den oben genannten Noten, die von den andern getrennt neben einander stehen (*figurae simplices*), gab es für die *longa*, *brevis* und *semibrevis* noch Verbindungen von zwei oder mehreren Notenkörpern, ohne dass eine kleine Entfernung jeweils von einander trennt. Diese Verbindungen kamen *ligaturae* oder *figurae compositae* im Gegensatz zu den *simplices*; man wandte sie an, wenn auf eine Silbe mehr als ein einzelner Ton gesungen werden sollte.

(Fortsetzung folgt.)

Wie Herr Charles Hugo, Sohn des Poeten Victor Hugo, sich die französische und die preussische Militärmusik vorstellt

Im »Rappel«, dem Journal der Familie Hugo, giebt der Sohn Charles folgenden blühenden Unsinn in Druckerschwärze zum Besten:

»Als ich vor einigen Jahren in Trier war, sah ich ein preussisches Regiment vorbedefiliren. Das war etwas seltsam Ungewöhnliches. Wer ein preussisches Regiment marschiren sieht, hat eine feudale Horde gesehen. Das sieht sich lächerlich, wild und beunruhigend an. Die Pickelhaube macht einen lachen, das martialische Aussehen aber zwingt einen zum Nachdenken. Nichts Fremdartigeres und nichts furchtbar Lächer-

Geberen als ein so schreckliches, mit rothem Blitzableiter behelmtes Regiment. Man glaubt bei irgend einem Kriegs-Carneval zu sein. Das preussische Soffet ist nur ein Nero verfärbter Chicané. Das Regiment heisst vi[illegible] zieht so [illegible] Voran zieht ist der Stabstrompeter (fanfaron). Es ist blos ein gutschreiender, bortschekig aufgeputzter Unterthan, singender und schreiender Junge, der wie wahnsinnig in ein Blechinstrument bläst, das den ganzen Umfang der preussischen Militärmusik hält. Ein missrathener Spassmacher ist der Fanfaron. Das französische Regiment hat den Tambourmajor, das preussische nur den Stabstrompeter. Frankreich hat den Rosen, Preussen den Zweig. Hinter dem Stabstrompeter kommt die Musik mit ihren Pfeifen, Hörnern und flachen Trommeln, die zwei über einander gestülpten Cymbeln gleichen. Nichts Wahnsinnigeres als dies verfallene Orchester. Alles Geräusch, Toben und Gellen stimmt sich wüthend zu einer undeutlichen ungeheuerlichen Symphonie zusammen, aus der man die musikalische Seele Deutschlands herausfühlt, und die mit der Wuth die Trommeln und Muscheln verbindet. Man möchte glauben, das Sturmwind spiele ein Stück von Beethoven auf. Nach der Musik marschirt der Oberst heran. Das ist also rein unmögliche Persönlichkeit. Er trägt eine andere Uniform als die des Regiments, als ist verbrämt, leidergehandelt, ausgelöst, geschnürt, phantastisch und zusammengesetzt. Es ist behelmt, hat Epauletten mit grossen Kugeln und den gezückten Säbel, und daran allein erkennt man seinen Rang. Er ist gefolgt von zwölf Lakaien in grosser Livrée und die dahinter die Trabanten erhaben. Nach seinen Lakaien kommen seine Adjutanten. Denn in Preussen haben, wie in Frankreich die Generale, auch die Obersten Adjutanten. Es sind dies junge Leute, aber grosse Herren. Sie tragen auffällige Costüme. Sie sind hochfahrend und unbändig. Alle das zusammen, der Stabstrompeter, die Musik, der Oberst, die Lakaien, die Adjutanten, spreizt sich, courbettirt, macht Sätze, bläst und schreit den Krieg aus, prunkt, lärmt heraus, tanzt und verblüfft. Die schroffe deutsche Disciplin bändigt sich durch ein erlaubtes liebes Capriccio an. Das ist nicht ein Phantasie. Beethoven hat die Musik, Callot die Costüme dazu gezeichnet. Man musst an Schumann: „Sind das Gräbler oder Krieger?" Wohin ziehen sie? In den Krieg. Das ist ein allgemeiner Todtentanz. Man erwartet Thespis mit preussischen Geschützen heranziehen zu sehen. Eine Art teutonische Wildheit hat sich in ihren Geist eingenistet. Sie gehören nicht ihrem Jahrhundert an. Man meint die Cimbern daliessen zu sehen, die Barbarei zieht vorüber. Das ist nicht mehr die Maskerade, das ist der Todesreigen. Diese Armee hat eine Herzwalh, den Norden, als ein Ruhm, Waterloo, einen Roldan, Blücher.

Wie sieht das preussische Regiment aus, wie ist das französische? Voran der Tambourmajor, lustig mit Stockkreisen, prächtig, mit [illegible] schiesst sich selber auf seine Taille, mit seinem Schnurrbart, auf seine Uniform [illegible]. Er hat sieben Fuss, ist ein Coloss. Weil aber die hohe Statur allein nicht genügt, hat er noch eine Pelzmütze, darauf ein Käppchen und darüber den tricoloren Federbusch, den Schwingen seines Stabes mit Goldfransen, mit dem er um das Lächeln der Frauen auf dem Balcon des zweiten Stockwerks wirbt. Der Tambourmajor ist die einzige gestaltete Phantasie des französischen Regiments. Nach ihm kommen die Tambours mit ihren kleinen Lederschürzen am linken Beine, darüber die kupfernen Trommel. Sie schlagen die Wirbel mit alten erstaunlichen Präcision, alterniren mit der Musik und verstummen sofort auf das Commando des Tambourmajors. Sie sind rasend, diese kleinen Trommler, wenn sie zur Retraite und zum Angriff schlagen. Kleber konnte sie schon und Desaix hat sie geliebt. Sie sind die Stimme des Volkes und der Lärm der Nation. Nach ihnen die grosse französische Militärmusik. Nichts Hinreissenderes und Siegendes. Man glaubt die Seele des Vaterlandes zu lauschen. Fonds, Harmonie, Freiheit, Befreiung, Humanität, alle diese erhabenen Ideen entliegen in der französischen Militärmusik. Sie ergreift den Soldaten bis in die entlegensten Fasern seines Pflyms. Wenn diese Musik vorüberzieht, ist es als ob Frankreich gleichsam singe und rühre. Das ist die Musik der Freiwilligen, die Musik von 1790. Die grosse Trommel bedeutet Sambre-et-Meuse und der klingende Ballmach Valmy. Pfeifen, Hörner, Cymbeln, Flöten, Trompeten und Trommeln, all dieses Donner und sieghafte Ausser ist mit dem einzigen Worte »Marseillaise« getauft. Nun defilirt das Regiment. Hier der Oberst, dort die Hauptleute, weiter die Lieutenants und Soldaten. Alle sind fröhlich. Die Offiziere schwingen ihre Säbel und die Soldaten tragen die Gewehre, wie es ihnen beliebt. Alle diese Männer sind frei und dennoch verleugnet Keiner seinen freien Willen. Der französische Troupier hat seinen Willen und sein Selbstbewusstsein. Er ist keine Maschine, sondern menschlich herderfüllt. Er hat den Cultus für seine Fahne wie für das Natur, er ist aber der Soldat der grossen Nation. Diese Armee hat ein Vaterland, ist aufgeklärt, sie hat ihren Ruhm, die Revolution, ihren Roldan, Marceau.«

Welch ein gräuliches Chaos der Geister muss in Frankreich herrschen, wenn selbst diejenigen, welche sich mit ihrer republikanischen Demokratie und ihrem Hasse des Decembermannes brüsten, von der 19jährigen Regierung desselben so total demoralisirt sind. Die gegenwärtige Purganz war also für Alle ohne Ausnahme ein sehr nöthiges Heilmittel.

Nachrichten und Bemerkungen.

● (Ein musikalischer Regimentsbock.) In den Zeitungen liest man Folgendes: Es war zu Ende des Krieges 1866, da hier sich eines Abends die Regimentsmusik des ersten Gemeinen Infanterie-Regiments Nr. 10 in der Nähe des ungarischen Fleckens Tettach, als sich ein niedriger stachelhaariger Hund zu ihr fand. Die Musiker theilten ihre Mahlzeit mit dem Thiere, und der Gast schien mit ihrer Musik ... bei Aufbruch des anderen Morgens gab der Gast mit, schliesst sich den Musikanten an und ein Jahr langer Schwarzer ... seit der heutigen Tages die Capelle ... nicht verlassen. Seinen ... Tettach ... es schiebt es auf beren Pfoten ... jedoch Gemüse in der Nähe, so schlug er sehr heftig an. Den grossen Musikfreund erhielt den Namen »Tettach«. Für Geschirren und Menage trägt jeder Hautboist seinen Theil bei, was fehlt, legt der Director zu. Beim Paradeausmarsch marschirt Tettach mit gehobener Schnauze rechts oder links dem Halbmondsträger, beim Abschwenken schlug er regelmässig ein ... bei anderem Marschiren hält er sich immer an dem Hautboisten, mit welchem er zusammen im Quartier war. Wurde zum Spiele der Kreis geschlossen, so war Tettach mit dem Director Z. hoff postirt und wehe irgend welchem Hunde, der sich in diesen Kreis wagte, selbst wenn er dem commandirenden General gehört hätte, er würde ohne Gebell in Klage aus dem Kreise gejagt worden sein. Tettach wurde Weihnachten 1861 Capitulant, 1810 wurden ihm Tressen an das Halsband geheftet, und so wird er den Feldzug gegen Frankreich mitmachen und bekommt dann, nach glücklicher siegreicher Heimkehr, jedenfalls die Sergeantentroddel umgehängt. Sein Halsband hat folgende Inschrift:

> »Von Oesterreich bin ich bis hierher gekommen,
> Die Regimentsmusik hat mich zum Sport mitgenommen,
> Drum bleib ich ihr auch treu bis an mein End,
> Mein Name ist »Tettach« vom 10. Regiment.«

Das Merkwürdigste jedoch ist, dass Tettach mit einem Anderen gehen möchte, als mit Mitgliedern der Capelle, mit anderen Militärs oder Civilisten ging er noch keinen Schritt, trotz aller Versuchungen.

Berichtigung.

In dem Aufsatze »Mendelssohn« in Nr. 31 Seite 246, Zeile 5 des zweiten Spalte steht: »Schumann aber dann Marx ...« [illegible] in jenem wunderbaren Chore angewandten Fuge. — es soll aber heissen: »den aus Marx verkannte Schöpfung ... nicht in der Unterschätzung der Schreibart Händel'schen Chorfuge, sondern in der Verkennung derselben von Marx und Dehn, Hauptmann, Lobe und anderen Tonlehrern seiner Zeit, durchaus diese Ideen, wie sehr sie auch sonst von einander abweichen mochten.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.



Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. August 1870. | Nr. 34. | V. Jahrgang.

Ueber Quintenfolgen.

Von W. Oppel.

Erster Artikel.

Die Nummern 22, 29 und 31 d. Bl. enthalten einen Artikel »Zur Quintenfrage«, dessen Verfasser einige neue Gesichtspunkte aufstellt. Die Quintenfolgen sind lange ein Stein des Anstosses in unserer Theorie. Das Verbot derselben gänzlich aufzuheben, wie wohl schon vorgeschlagen worden, scheint nicht rathsam, da manche Quintenfolgen entschieden hässlich klingen, es in seiner ganzen Strenge beizubehalten, kann aber alle diejenigen nicht wünschen, welche gleich mir der Meinung sind, dass viele Quintengänge nicht hässlich, manche sogar recht schön klingen. Es rechtfertigt sich desshalb, den Ursachen dieser Erscheinung stets von Neuem nachzugehen und die Fälle festzustellen, in welchen solche Folgen zu gestatten oder zu verbieten sind. Dem Verfasser jenes Aufsatzes ist es offenbar gleich mir selbst nur um die Sache zu thun. Er wird es darum nicht übel deuten, wenn ich sage, dass mir seine dort ausgesprochenen Ansichten zum grössten Theile unhaltbar scheinen, und wenn ich dies im Folgenden näher begründe. Diejenigen Leser aber, welche sich für solche Erörterungen überhaupt interessiren, bitte ich, nochmal die Nr. 29 nochmals zur Hand zu nehmen. —

Schon der Satz: dass Erscheinungen der Geisterwelt — sagen wir lieber: im Leben und Wirken des Geistes — sich aus den Gesetzen der Körperwelt müssen erklären lassen, scheint mir höchst unsicher; er entspricht allerdings der Ansicht der neueren sogenannten Materialisten, ist aber doch keineswegs allgemein angenommen. Sämtliche Erscheinungen, heisst es weiter, müssten wir aus den Gesetzen der Logik erklären können. Unter Logik versteht man meines Wissens das richtige Denken und Schliessen. Kann man nun sagen: die schneidende Wirkung eines grossen Septimeaccords müssen wir aus den Gesetzen des Denkens erklären können? Vielleicht war aber der Satz nur so gemeint: »Die Wirkung musikalischer Erscheinungen auf unsere Sinne und unsere Empfindung müssen wir uns durch logische Schlüsse zu erklären suchen.« Dann kann man beistimmen. Allein aus dem Beispiele vom Sonnensystem scheint hervorzugehen, dass der Verfasser doch mehr gemeint. Hier ist es nun eigenthümlich, dass den Gesetzen der Akustik diejenigen der Bewegung entgegengestellt werden, als ob etwa erstere der Naturwissenschaft, letztere der Logik angehörten. Wie dem auch sein möge, der Satz »Das Stärkere zieht das Schwächere an« bleibt unantastbar. Er wird gewöhnlich als allgemeines Gravitationsgesetz so gefasst: »Alle Körper ziehen einander an, und zwar nach Massgabe ihrer Massen und im umgekehrten Verhältnisse nach Massgabe der Entfernung.« Der Verfasser jenes Aufsatzes meint nun weiter, wenn man bisher das Befremdende der Quintenfolgen in harmonischen Verhältnissen gesucht habe, so hätte diese Methode schon dadurch bewiesen werden müssen, dass bei der Umkehrung der Quinten in Quarten das Befremdende aufhöre. Aber ein Verhältniss umkehren und dessen Umkehrung untersuchen — das ist doch zweierlei, und nach meiner Logik wäre es seltsam genug, wenn aus beiden das nämliche Resultat, d. h. derselbe Grad des Wohlklingens oder Befremdens hervorginge. — Es soll nun zugegeben werden, dass bei dem Zusammenklange einer Quinte dem tieferen Tone ein gewisses Gewicht innewohne, weil der höhere (oder vielmehr dessen Octave) ein Aliquotton des tieferen ist, also gleichsam zu selbigem als Theil zu ihm gehört. Es soll noch weiter zugegeben werden — indem wir zu Nr. 29 der Zeitschrift übergehen —, dass die oben liegende Stimme für gewöhnlich unsere Aufmerksamkeit zunächst fesselt. Allein hier wäre doch zu fragen, woher dies komme. Herr [illegible] hat es nur als Factum hingestellt. Ich kann es mir bis jetzt nur so erklären: Tiefe Töne kommen einerseits nicht so leicht und beweglich zur Ansprache und sind andererseits nicht so leicht verständlich, als hohe, sobald es sich um ein gewissermassen rasche Bewegung handelt.[*] Jemehr man daher anfing, eine Stimme vor anderen zu bevorzugen, um so mehr war man geneigt, dazu eine hohe Stimme zu wählen. So gewöhnte man sich allmälig daran, die höchste Stimme als Hauptstimme zu betrachten, und wir sind nun von Jugend auf daran gewöhnt. Nun muss ich weiter gestehen, dass mir die Anwendung des Gravitationsgesetzes auf Töne nicht passend scheint. Wie kann ein Ton einen andern anziehen? Töne sind ja keine Körper. Aber nehmen wir das Anziehen immerhin in irgend einem bildlichen Sinne, so scheint mir doch die Argumentation in jenem Aufsatze unlogisch. Wir wollen bei dem Beispiele $\frac{g}{c}\ \frac{a}{d}$ bleiben. Ursprünglich liegt die Kraft in den Tönen c d, also auch die Anziehung, denn die Stärke zieht an. Werden nun die Töne g a darüber gesetzt, so sind nur folgende vier Fälle möglich: a) Die ganze Kraft bleibt bei den Tönen c d, dann bleibt auch ebenso die Anziehung bei ihnen bestehen, denn das Schwächere wird stets von dem Stärkeren angezogen, gleichviel, ob es sich oben oder unten befindet. Oder b) die ganze Kraft geht

[*] Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, warum dies so ist; an der Thatsache wird Niemand zweifeln.

auf g a übt, weil der Oberstimme ist, dann muss man auch die Ausziehung auf g a übergehen, denn nur das Starke, d. h. was die Kraft hat, nicht aber ... Oder e) es geht ein Theil der Kraft auf die Oberstimme über, dann tritt wieder einer der Fälle a) oder b) ein, jenachdem das Uebergewicht auf der einen oder andern Seite ist; oder endlich d) die Kraft vertheilt sich genau zur Hälfte auf beide Stimmen, dann hört die Ausziehung überhaupt auf, wirkungslos zu sein. Von einem Hemmverhältnisse zwischen Kraft und Ausziehung kann überhaupt nimmer die Rede sein, weil ja die letztere eben durch das Naturgesetz ewig an die erstere gebunden ist. Es scheint fast, als habe der Verfasser das »Ausziehen« in jenem bildlichen Sinne »die Aufmerksamkeit, das Wohlgefallen erregen« genommen, wie wir etwa von einem anziehenden Buche sprechen. Dann kann aber doch wohl hier von keinem Naturgesetze die Rede sein.

Nach meiner obigen Auseinandersetzung wäre das Hervortreten der Oberstimme nur Sache der Gewöhnung; wenn also Jemand z. B. die Bemerkung, doch gewöhnt hätte sein Augenmerk vorzugsweise auf die tiefe Stimme zu richten, so würde für ihn der Gang $\frac{f\ a}{a\ d}$ nicht unangenehm klingen; derselbe Fall würde nach stets eintreten, wenn wir durch irgend eine charakteristische Figur der Unterstimme genöthigt würden, ihr unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, z. B. $\frac{f\ \ \ a}{c\ a\ c\ d\ a\ f\ d}$, was mir doch auch nicht schlecht klingt. Nehmen wir aber nun einmal an, unsere Oberstimme gehe zwar von g nach a, aber unsere Unterstimme von c nach f, ist nun das a nicht auch Partialton von f? Zieht also nicht immer die Kraft unten und die Ausziehung oben? Müsste dies also nicht gleichfalls schlecht klingen? Ich gehe noch einen Schritt weiter. Wenn jenes »Hemmverhältniss« überhaupt besteht, so muss es auch bei der einzelnen Quinte neben bestehen, und also einzelne reine Quart müsste schöner klingen als eine Quint, was doch gewiss nicht wahr ist. Sollte meine Ansicht über das Hervortreten der Oberstimme irrthümlich sein, was ich für sehr unglaublich halte, so bleiben doch diese letzteren Argumente bestehen, um die Unhaltbarkeit jener Deduction darzuthun. Nun gesellt aber der Verfasser jenem Satze »das Starke zieht das Schwache an« folgenden zu: »das Starke verdrängt das Schwache« und lässt auch ein Naturgesetz sein. Anziehen und Verdrängen (oder Abstossen, wie es dort auch heisst) sind aber doch Gegentheile. Nach meiner Logik kann das Starke immer nur eines thun, entweder anziehen oder verdrängen; wären beide Sätze wirklich Naturgesetze, so müsste das Starke in allen Fällen das Schwache anziehen und zugleich verdrängen. Deswegen macht mir auch der Satz: »In Nr. 3 ist g Grundton, welcher die Quarte c abstösst oder vielmehr hier heraushebt«, den Eindruck, als wenn Jemand z. B. sagen wollte: »Die Indianer löschten das glimmende Feuer vor bestimmtem Glück an, oder vielmehr es loschen es bis auf den letzten Funken aus.« — Wenn aus dem Harmoniker der Vorwurf gemacht wird, zu vernachlässigen die Erforschung der natürlichen Bewegungsgesetze, so fragt sich, ob gerade von diesen Gesetzen die Rede sein dürfe, wenn es sich nicht um einen Körper, sondern um einen Sinneseindruck handelt. Allerdings sind wir dabei Alle unseren subjectiven Empfindungen unterworfen. Wissen wir aber, wie dies bei vielen Quintengängen der Fall ist, dass mit unserem Empfinden das aller Andern übereinstimmt, so ist es kein subjectives mehr. — Ein recht wichtiger und vielleicht bisher noch nicht hinlänglich berücksichtigter Satz ist der, dass durch das Uebergewicht des melodischen Elements eine sonst harmonisch auffallende Stelle gerechtfertigt werden kann. Auf Musik aus der vorklassischen Zeit haben wir oft Gelegenheit dies zu bemerken. — Indem wir uns nun zu Nr. 31 f. ff. und damit zu den Notenbeispielen wenden, so muss ich allerdings angeben, dass auch mir die meisten derselben zulässig scheinen,

wenigstens, soweit es die Quinten betrifft. Mit den angeführten Gründen bin ich freilich allerdings nicht einverstanden. Wenn das Argument für Nr. 1 richtig wäre, so müsste auch was man gewiss nicht zugeben wird, dies gut klingen: $\frac{e\ g}{a\ f}$ $\frac{g\ a}{a\ d}$, denn die Voraussetzungen sind ganz dieselben. Wäre ferner die Erklärung richtig, welche Herr Sattler seinerzeit über die Marx'schen Beispiele giebt, so müsste auch Folgendes im höchsten Grade schlecht klingen:

denn hier liegt durchgängig die Quint über dem »Grundtone« und wird in der Oberstimme mehrmals hervorgehoben.

Im Uebrigen glaube ich gezeigt zu haben, dass wir auf jenem Wege der Sache nicht beikommen können. Meine eigene Ansicht über das Quintenverbot darzulegen, behalte ich mir für einen späteren Artikel vor.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg. Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1870. 88 Seiten gr. 8. Pr. 9 Sgr.

(Fortsetzung.)

Ist Herr Tschirch nun auch vag und wortkarg, wo es sich um ein »grösseres classisches Werk« handelt, so wird er doch beredt, wo das Brimborium anfängt. Hören wir ihn wieder selbst:

»Am zweiten Tage, Montag den 12. Juli, fand der grosse Festzug statt. Er war imposant und unterschied sich von unsern Sängerfestzügen in Deutschland hauptsächlich dadurch, dass in demselben sich auch die höchsten Staatsbehörden befanden, so an der Spitze der Gouverneur von Maryland mit seinem Stabe, mehrere Abtheilungen Militair etc., eine Betheiligung also, wie sie in Deutschland bisher noch nie stattgefunden hat. Der Gouverneur ritt einen kostbaren Rappen, von dem man mir sagte, dass er 12 000 Dollars koste, und erregte mit seinem glänzenden Stabe allgemeine Aufmerksamkeit. Nach dem Gouverneur und dessen Escorte folgten im Zuge mehrere vierspännige Wagen. Im ersten war mir, als dem Repräsentanten des Deutschen Sängerbundes, der Ehrenplatz neben dem Festpräsidenten geworden. Uns vis-à-vis sassen der Ehrenpräsident und der Festdirigent. In weiterer Fortsetzung des Zuges folgten die Sängervereine mit ihren prächtigen und kostbaren Fahnen und Bannern, zwischen ihnen vertheilt in vierspännigen Wagen der Mayor der Stadt, der Vorstand der Schützengesellschaft, die Offiziere des Norddeutschen Lloyddampfers »Berlin«, die Mitglieder des Executiv-Comités, die Vertreter der Presse, endlich etwas [?] nach Humbug aussehend, auf vier eigens dazu ausgerüsteten Wagen die aus Preuss. zwei Flügel und zwei tafelförmige Instrumente. Auf einem der letztern sass ein junger Mann, der während des Zuges in Fortissimo spielte! — Am Washington-Monumente wurde vom Militair salutirt und alle Vorüberstehenden entblössten ehrfurchtsvoll das Haupt. Endlich am Versammlungslocale »Concordia«, von wo der Zug ausgegangen war, wieder angekommen, löste

sich derselbe auf, und der Gouverneur mit seinem Stabe, die Ehrengäste, das Executiv-Comité etc. begaben sich in die »Concordia«-Halle. Hier wurde ein Dejeuner eingenommen, bei dem, angeregt durch Champagner, die Rede eine Hauptrolle spielte und Toast auf Toast einander folgte. Auch ich fand mich veranlasst, einen Toast auszubringen, und zwar auf den Gouverneur, wobei ich hervorhob, wie schätzenswerth und von welch günstigem Einfluss die Betheiligung der Staatsbehörden an den Sängerfesten sei. Mein Toast wurde sehr freundlich aufgenommen.

Ich kann nicht unterlassen, noch zu bemerken, dass mir bei diesem Festzuge Ehrenbezeugungen erwiesen wurden, wie sie den Mächtigsten der Erde kaum in höherem Grade zu Theil werden können. Schon als ich den Wagen bestieg und den Ehrenplatz einnahm, erschell ein donnerndes Hoch auf »Meister Franz Abt, den Gast aus Deutschland« und dieser Ruf war fast ununterbrochen während des ganzen Daues des Zuges zu hören. Dabei wurde ich mit Blumen, von schönen Händen aus den Fenstern zugeworfen, fast überschüttet. Einzelne Ladys verschmähten es sogar nicht, über die Strasse an meinen Wagen heranzukommen, mich zu beglückwünschen und mit Kränzen und Blumen [illegible] zu überreichen. Unter diesen befand sich auch eine ehemalige Schülerin von mir. Sie nannte mir ihren Namen, den ich aber bei dem grossen Tumulte leider nicht verstehen konnte. Der Wagen war beim Schlusse des Zuges so mit Blumen gefüllt, dass es mir schwer wurde, auszusteigen. Da ich unmöglich die vielen kostbaren Bouquets zu mir nehmen konnte, bat ich den Kutscher, sie in meine Wohnung zu führen und daselbst alle Empfangenen zur Aufbewahrung abzugeben.

»Abends 8 Uhr versammelte man sich im Maryland-Institute zum Preissingen. Es nahmen an demselben 18 auswärtige Vereine Theil, die in zwei Klassen, in Vereine von unter 45 Mitgliedern und in Vereine von über 45 Mitgliedern getheilt waren. An vorzügliche Männergesangsvorträge gewöhnt, die man ja in Deutschland so oft hört, ging ich nicht gerade mit grossen Erwartungen zu diesem Preissingen. Aber schon während der Vorträge der ersten Abtheilung wurde ich zur Aufmerksamkeit, später aber zum Staunen angeregt, als ich die der zweiten Abtheilung anhörte. Ich muss bekennen, dass ich eine auf so hoher Stufe stehende Ausbildung im Männergesange in Nordamerika nicht erwartet habe. Was man nur immer verlangen kann in Bezug auf Aussprache, Accentuirung, Intonation, Nüancirung, Ausdruck etc., war in den meisten der Vorträge auf das Vortheilhafteste zu erkennen. Den ersten Preis in der zweiten Abtheilung (Vereine über 45 Mitglieder) erhielt der »Deutsche Liederkranz« in New-York für den Vortrag des Liedes »Wie kam die Liebe« [illegible] von M. Frey. Den zweiten Preis in derselben Abtheilung wurde dem »Jungen Männerchor« in Philadelphia für den Vortrag von »Der Carp, am Meeresstrande« von F. Lapt zuerkannt. In der ersten Abtheilung erhielt den ersten Preis der »Quartett-Club« in Hoboken für den Vortrag von »Das Bächlein« von [illegible] von F. Möhring, den zweiten Preis der »Sängerbund« in Washington für den Vortrag von »Frühlingsnahen« von F. Abt. Gewiss ist die Entscheidung der Preisrichter eine wohl überlegte und begründete; aber ich kann nicht verschweigen, dass es mir wehe gethan hat, Vereine, wie den »Arion«, den »Beethoven-Männerchor«, den »Mozart-Verein« und die »Deutsche Sängerrunde« in New-York, den »Sängerbund«, den »Männerchor« und die »Liedertafel« der Concordia in Philadelphia, deren Vorträge sämmtlich vorzüglich

waren, leer ausgehen sehen zu müssen. Ich habe auch bei diesem Preissingen wieder bemerkt, dass die Wahl der vorzutragenden Gesänge oft nicht bestimmend ist und den Vortrag selbst in den Hintergrund treten lässt. Will man beim Preissingen ein unbefangenes Urtheil gewinnen, so wird man vor allem die Bestimmung treffen müssen, dass in jeder Abtheilung von den concurrirenden Vereinen ein und dieselbe Composition vorgetragen wird. Die ersten Preise bestanden in zwei Concertflügeln im Werthe von à 1575 Dollars aus der Fabrik von W. Knabe in Baltimore. Die zweiten Preise, zwei tafelförmige Pianos à 1000 Dollars Werth, waren aus der Manufacturing [?] Gaehle & Co. Baltimore. Die Preise sind sehr respectabel gegenüber denen für die Preiscompositionen, die bekanntlich nur auf 100 Dollars und 50 Dollars fixirt wurden!

»Am dritten Festtage fand Vormittags die Probe zum sogenannten Massenconcerte statt, und Nachmittags wurde eine Generalversammlung der Delegaten des Sängerbundes eingehalten. Abends 8 Uhr begann im Maryland-Institute das Massenconcert. Es wurden von sämmtlichen Sängern (etwa 2000) vorgetragen: 1) »Sonnenaufgang« von Hamma, 2) »Hymne« von N. Mohr und 3) »Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht« von F. Abt. Zwischen diesen Gesängen trugen die vereinigten Sänger von New-York unter Leitung des Prof. Agricola Paur »Das Kirchlein« von Becker, die vereinigten Sänger von Philadelphia unter Leitung des Professors Engelke »Zum Walde« von Herbeck und die vereinigten Sänger von Baltimore unter Leitung des Professors Lenschow »Hymne an den Gesang«, Preiscomposition von H. Franke, vor. Den sämmtlichen Vorträgen hörte man die gute und sorgfältige Einübung an, und verdient dies um so mehr Anerkennung, als sonst gewöhnlich die Massengesänge immer etwas stiefmütterlich behandelt werden. Nach der Ouverture zu »Anakreon« von Cherubini, die das Concert eröffnete — ein genialen Orchesterwerk [illegible] — trug Dr. H. Wiedmann [illegible] ein von ihm verfassten Festgedicht vor, und am Schlusse des ersten Theiles hatte ich die Ehre, vom Festpräsidenten der Versammlung — etwa aus 3000 Personen bestehend — vorgestellt zu werden. Ich wurde mit einem Hoch empfangen, wofür ich dankte und alsdann an die Sänger folgende Ansprache richtete.

»Seit einer Reihe von Jahren war es mein sehnlicher Wunsch, einmal in die Neue Welt, in das schöne Nordamerika reisen und meinen Deutschen Sangesbrüdern daselbst einen Besuch abstatten zu können. Stand ich doch mit denselben schon seit längerer Zeit in geistiger Beziehung. Mit lebhaftem Interesse verfolgte ich die Thätigkeit der Deutschen Gesangvereine daselbst und mit besonderer Freude erfüllte es mich, wenn ich vernahm, dass in einzelnen Vereinen und bei Sängerfesten meine Compositionen zur Aufführung gekommen und mit Beifall beehrt worden waren. Heute nun, meine lieben Sangesbrüder, bin ich so glücklich, meinen Wunsch erfüllt zu sehen. Ich weile in Ihrer Mitte, ich nehme an Ihrem schönen Feste Theil. Aber meine Theilnahme an demselben gilt nicht bloss meiner Person. Ich erscheine in Ihrer Mitte auch als Vertreter des Allgemeinen Deutschen Sängerbundes, eines Bundes, der fast alle Sänger Deutschlands, nahe an 60,000, umschliesst. Diese senden Ihnen durch mich ihren sangesbrüderlichen Gruss. Sie sprechen durch mich ihre Freude aus, dass Sie das Deutsche Lied auch in Ihrer neuen Heimath mit Liebe pflegen und zur Geltung bringen. Wir sind in Deutschland stets auf über die Opfer, will gleich, die Sie bringen, wenn es gilt, das Deutsche Lied zu glorificiren, und wahrlich, das gegenwärtige Fest ist wieder ein neuer

Beweis dafür. — Ich kehre nach Deutschland zurück und werde erzählen, was ich Staunenswerthes, Grosses und Schönes hier in diesem herrlichen Lande gesehen habe; ich werde mittheilen, welche meisterhafte Leistungen im Gesange ich von Ihnen gehört; ich werde berichten, dass durch Sie, die Sänger, das Deutschthum in Amerika eine Achtung gebietende Stellung errungen hat, und vor allem mittheilen, welch liebevolle Aufnahme ich hier gefunden und welche Auszeichnungen und Ehren mir zu Theil geworden sind. — Und nun, meine theuren Sangesbrüder, glaube ich schliesslich meinen Gefühlen nicht besser erfüllen zu können, als dass ich hier auf Amerikanischem Boden mit Ihnen ein Hoch ausbringe auf das Deutsche Lied, das ja die alleinige Veranlassung unserer Vereinigung ist, das in der alten Welt wie in der neuen erklingt und überall, wo es eine Deutsche Zunge giebt, das am sprechendsten Eigenthum unserer Nation, das zu allem Guten und Schönen erhebt und unser Herz erquickt: das Deutsche Lied, es lebe hoch!«

»Diese Worte fanden enthusiastischen Beifall in der Versammlung. Festpräsident Steinbach dankte mir im Namen des Nordöstlichen Sängerbundes und sagte unter anderm: »Es sei dem Nordöstlichen Sängerbunde besonders schätzbar, dass ihm der »Deutsche Sänger« bunde diesmal einen Mann von Fach und einen Mann, der ihnen schon durch seine Compositionen lieb geworden sei, als Delegirten zum Feste gesendet habe«. Als ich meinen Ehrenplatz wieder einnahm, wurde ich von allen Seiten, auch von den anwesenden Gesandten beglückwünscht, und junge Damen überreichten mir Blumenbouquets.

»Der vierte Festtag, Mittwoch, war einem Picknick im Schützenparke gewidmet. Die Vereine hatten sich hier in einem sehr schönen und umfangreichen Sommerlocale in der Vorstadt gruppenweise, zum Theil im Freien, zum Theil in Zelten gelagert. Es herrschte bei Allen ein heiterer und ungezwungener Ton. Dem Biere wurde fleissig zugesprochen. Ich nahm Veranlassung, am Arme meines jungen und schönen Wirthes, Mistress Pumpitz, einen Rundgang bei den Vereinen zu machen, und wurde von denselben überall mit Jubel empfangen. Fast alle Vereine verehrten mir bei dieser Gelegenheit das Vereinsmitgliedzeichen in Gold und bin ich im Besitze von 66 solcher Ehrengaben, die ausser dem hohen Werthe der Erinnerung auch schon einen sehr ansehnlichen Metallwerth repräsentiren.

»Kurz nach 12 Uhr erscholl das Signal zu den Festreden und zur Krönung der siegreichen Vereine. Von allen Seiten eilte eine zahllose Menschenmenge nach dem Musikpavillon, auf welchem die Honoratioren des Tages, die zahlreichen Vertreter der Presse etc. bereits Platz genommen hatten. Herr Wilhelm Kopp eröffnete diesen Act mit einer Deutschen Rede, worauf eine Englische von Master R. C. Barry folgte. Beide Reden gaben Zeugniss, wie tief das Deutsche Lied und seine Bedeutung nicht nur bei den Deutsch-Amerikanern, sondern auch bei den Anglo-Amerikanern bereits Wurzel gefasst hat. Der Ehrenpräsident, Herr Chr. Ax, machte hierauf das Ergebniss des Preisrichtercollegiums bekannt. Dasselbe ist von bereits mitgetheilt. Die nicht preisgekrönten Vereine wussten sich mit Humor in ihr Schicksal zu finden, und zahlreich sich dann besonders der New-Yorker »Arion«, einer der tüchtigsten Vereine, der das mit Missgeschick in einer grossen, von den Mitgliedern in ergötzlicher Weise ausgeführten Lamentation zu erkennen gab.

»Der sechste, also fünfte Festtag, wurde mit einem grossen Commers der Sänger im Schützenparke und somit zugleich das ganze Sängerfest geschlossen. — Es war ein herrliches Fest, dessen Arrangement den Unternehmern und den Bewohnern Baltimores, die nicht Unerschliesslich dasselbe gefördert, zur grössten Ehre gereicht. Besondere Anerkennung für die in allen Theilen gelungene Ausführung gebührt dem Festpräsidenten Steinbach und dem Festdirigenten Lenschow, die beide, vom Executivcomité bestens unterstützt, das Ganze mit Sorgfalt und Eifer vorbereitet hatten und mit Umsicht leiteten.« (S. 35—14.)

Die Bemerkungen über die stattgefundene Parteilichkeit sind gewiss zutreffend, aber nicht unvermeidlich genug. Wie Gesangvereine sich Preise erringen können mit Gesängen, die gar keine Musik mehr sind, gehört auch zu den vielen Geheimnissen des modernen Männergesangs.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

[Als Fortsetzung der Anzeigen etc. von Nr. 33.]

Lieder, Gesänge.

Richard Sal. Zwei Gesänge für vierstimmigen Männerstimmen. Op. 58. Utrecht, Rotthues. Partitur und Singstimmen 6 fl. 40 c. (Holld.) Octav.

—— **Die vier Jahreszeiten,** für drei weibliche Stimmen mit Clavier. Op. 51. Ebendaselbst. Partitur 3 fl. 65 c. Folio.

Ferd. Döring, Op. 78. **Sechs Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. 6 Hefte. Schleusingen, Glaser. Octav.

F. W. Markull, Op. 110. **Zehn Naturlieder** von Oert für vierstimmigen Männerchor. 5 Hefte. Schleusingen, Glaser. Partitur 1 Thlr. Octav.

Von diesem Componisten ist in diesen Blättern öfter die Rede gewesen, namentlich in den Jahrgängen 1864—65, dann in dem er sich über Gl... bei Gesängen eine Parallele gezogen, zwar nicht den Componisten, aber den Text wählt. Wir haben es bei dem mehrmal Ausgesprochenen, dass es unserem Autor nicht ganz an einer schöner Anlage fehlt, worauf er als besonderes Zeugniss vorlegt in der Composition des geistlichen Liedes »*Ecce panis Angelorum, factus cibus viatorum*« (Sal, Op. 53 d. Bl. 1868 S. 243), ein schlagendes Beispiel der Kunst, wie man eine liebliche, ja wohlklingende Melodie auf einen bisher ganz fremdartigen Text heften kann, eine geistliche Composition, die so rührend lieblichen Klostertrebel — in dem Genre wie weiland lustige Studenten den Ritter Toggenburg vortrugen. Mag der Componist sich auf glänzenden Mustern entschuldigen, mit renommirten Operisten, die ihre Helden gurgeln, abreiten und Herrn lassen wenn sie auf dem Meere sterben und Kirchenlieder pausiren, wenn sie den Todesschrei »Stichelt« — und hätte Rossini bei seinem Tellruss gefoolt als dieses es ist hinauszuziehen, weil die Handlungen interessant die Geräthschaften halten, die Melodien eingeengt sind. Das mag auf der Bühne hingehen, wenn die Leuten auch im heiligen Gesange zulassen, da mögen sie selbst zusehen — wir finden unbehülflich, ohne so gewiss wie wir vielen Concertsachen undramatisch finden. Aber zum Concertsaal, zum lyrischen Chorgesang (wie man's nennt) gehört wie zum Orchester wirkliche Musik, d. h. solche, die an sich ohne äusserliche Aktivität Handlung, Decoration etc. wirksam, sichtbar und verständig, sei es in höherem oder niederem Stil — *sublimis* oder *tenuis*. Wir glauben nun, dass R. Sal für das *genus tenue* organisirt ist, besser als für das *genus sublime**).

*) Wer eine freundschaftliche Exposition hält, erinnere sich dankbar an Quintilian's *genus tenue*, *medium* und *sublime* = niederes, mittleres, erhabenes Stilart. Das *g. tenue* eignet sich vorzüglich für den socialen Commentsverse des Salons.

in deren bezirkenden … doch nicht verschiedenen Sphäre bewegt sich das Lied Op. 84 Nr. 1 recht niedlich gestaltet im Italienischen Styl, wenngleich die Intonation im Männerchor nicht eben stark sind.

Das schöne Lied »Vergangenheit« von Lenau ist sentimental mehr wiegend gehalten, setzt eine gleiche Leistung in Effecte aber gegenüber; der Wechsel [illegible] braucht eben nicht vorgezeichnet, noch weniger innerhalb der Takte eingewendet zu sein. Sch. doch bleib sind ebenfalls nicht minder deutlich. Die zweite Hälfte hat eine Reihe fortlaufender Perioden, dem Ringenden Ausdruck zu geben; das Ganze hat eine deutliche Wirkung, nicht hoch aber gefällig. — Das zweite Stück ist besser als sein derziger Text, lehrt uns freilich den eben so neuen als schmackhaften Gedanken, es sei nicht Wein, sondern Mund der echte Götterwein; die Mannszumpfelchte Sentenz [illegible] fünf vierzeilige Strophen, und das muss von armen Gibelwallen zum Rand [illegible] — was man sagt [illegible] — Nun, es ist uns gelungen, etwas Witz hinein zu colorieren — einmal gedieh bis z — zum Lachen!

Desselben Verfassers Op. 85: »An der Jungfrau« das für drei Weiberstimmen hat wie billig eine annehmliche Sätze zu dem förderten Clavier. In der verfliessende Duft von selbständigen Weiberstimmen wird bei unausgesetzten Stimmen sogar im Satze dem stetig. Das Clavier ist gleich anständig zu zweihand selten aufdringlich. Mendelssohn'sche Art und Klangweise ziehen sich durch. Das erste der beiden Lieder ist weich schaukelnd, fliessend, in der Mitte anklingend; die zweite Hälfte hat mehr bewegliches Herz. Die Harmonie ist einfach, ohne modulatorische Abenteuer, ausgenommen eine Wendung, die weder in einzelnen Teile wie [illegible] (nahe), und überhaupt [illegible], noch in der sonst flüssigen Melodie begründet ist S. 6, 2 d.

Alt. Sopr. II

wo der Sprung von der E-Quintsexte zur D-Quartsexte im zweiten dritten Takte nicht so sehr, aber in der Stimmführung hörbar und widrig klingt. — Auch Nr. 2 Sommer mit etwas lieblich weich er Art in ungezwungener Stimmführung, das rhythmisch schöne Vorausnehmen schwerbetonter Accorde (Prolepsen, Anticipationen) würden dort zwar fliessig, doch was hilfts gegen [illegible] Cornutier offen! sehe jeder wie ers treibe und fühle selbst wie das klinget. B.

S. 42, 1 1—1 S. 41 ø 1—3

Vgl. auch S. 43 Schluss.

Diese Nachahmung des späteren Beethoven, worin sich viele leidigern manchmal gefallen, klingt doch sonderbar anders bei diesen Ar. Lauten als bei Beethoven, wiederum anders als bei Bach und Palestrina — worin? das möchte eine Abhandlung fordern, wozu hier nicht Zeit noch Ort ist, aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben.

Wegen der anderen Jahreshälfte, deren täglichen Jammern ohne ein Anfang von Herbst- und Winterlust wir zugleich achtet bedingten, ist nichts weiter zu bemerken, als dass der Herbst dem Sommer melodisch gleich, dagegen etwas gi- derart Instrumental ist; der Winter geht noch weiter, damit wenigstens die Finger sich erwärmen bei dem trotz der walgebeten naiven Declamation:

doch herzhaften Gesange; das hübsche Clavier-Rondo wird die Aufmerksamkeit mehr fesseln als die verkühlten Menschenlieder.

Ueber Vierling und Möhring findet sich in d. Bl. 1869 S. 41 eine Anzeige. Herrn Hauptstadt sich auch in dem heut vorliegenden Op. 73 (3 Lieder) bestätigt. Die melodische Ader fliesst dem Autor nicht sehr dünn, dagegen ist ihm einiges Geschick gegeben zum Conversationsstil, wie es den jeweiligen Menschen angemessenen Germanen des Urbanen-Clubs, dem es dadurch ist, wohl anstehen mag. — Im ersten Heft ist der militärische Jagdlieder, das durchaus voll munterste, aufklingend [illegible] die Verschiebung der Stimmführung S. 6, 1, 3—5, das jedoch durch declamatorischen Rhythmus verhüllt

Der das

wird. Die dynamische Formel S. 8, 3 1

»Wird mir das Herz so weh — nochmals verbraucht im zwei-

A dur

ten Heft S. 12, 3, 2 »Ewig

möcht ich trunken sein« sollte billig zu den überwundenen Standpunkten gerechnet werden, aus meisterlich neu geworden, dass jenen [illegible] Sängern nichts ist als bequemes [illegible] Muster; die haben dem gewöhnlichen schwächlich [illegible] (in Gesang und Gesang) jedesmal Aufmerksamkeit, was sie thun will, als wenn ihr ernst wär, was zu sagen. — Im zweiten Heft ist das Goethe'sche Postamlgedicht aus den Rosen den Vorbild um Amoriès glückliches behandelt als der grundprosaische Text erwarten liess; das lange Lassen zu Anfang klingt wohlgefällig; das Uebrige wird in seiner Wirkung thun. — Das dritte Stück von der Trendorfer des geleiernden Oder tuben Herrn Schaffy mit dem vorgenannten Inhalt »Ueberwältig [illegible] — ist eine lächerlich läppisch, wie denn überhaupt eine solche Wortweise an sich immer kalt und bleiben selbst wenn man — wie hier — einen lebhaften Contrapunkt darauf dichtet.

F. W. Markull, sonst Sänger bekannt durch die Beethoven'schen Arrangements für Hollas Verlag, erscheint uns hier als Vocalist von einer anderen, der productiven Seite. Um nach der anderen zu gefordern, da er selbst eine mittlere die Opusziffern eher ist, und das Instrumentale bei Vielen als Massstab der Kunstbegabung gilt, möge hier seine Gewandtheit in der äusseren Handhabung anerkannt werden, wie sie einem Manne seiner Stellung gebührt. Übrigens stehen seine vierhändigen Beethovens ab und nach der Partitur gearbeitet, weit vorzüglich früher ähnlichen Arbeiten von Czerny, dem glänzenden Claviermeister, oder aus dem letzten geringen Gliede, auffallend ist bei Markull zuweilen das Uebergewicht der Secondo Parte, wenn die Prima sich oft mässigen muss, als wäre es für junge Damen berechnet, die durchaus Oberstimme spielen wollen. — Dass Markull einige Neigung zu vorderarchen Ausdrücken deuten will, mir ist befürchten, und zu was er [illegible] übrigen Werke bekannt, um hier sicher zu urtheilen. Die vorliegenden Gesänge zeugen zwar von melodischer Schöpferkraft, enthalten Voraus ten rhythmisch-declamatorischer Anlage darin, was der gewöhnliche Männerchor Beifall findet, zumal wenn ein guter Corporalstock ist in Ordnung sei.

Markull Op. 110 enthält in fünf Heften 16 Bauernlieder aus dem weinfröhlichen Niederreichen Oberr..., welche bis und da

gut gehalten anderswo geistig umgewandelt in nicht sentimentale Fassung, dann besseren Eindruck machen. Je mehr sie sich aber der Grenzlinie [illegible] bewegen. Nr. 1. Frühlingsahnung, scharf declamirt mit [illegible] Accenten gehört Zeugniss von solchem Ueberschreiten, da [illegible] recht zu bliebe Marke [illegible] mittel ohne Züge [illegible]. Stark [illegible] gefasst wieder [illegible] ist die Wendung Heft I S. 8 7.

Des.

zu den Worten «Bald summ und [illegible] die Stimme mit Macht». Das rhythmische [illegible] ist gut, die Modulation ex-[illegible] *Es (As Ges) 8 8 7 — Ces Ges Des 8 7 — B Es 7 7* — Nr. 2. Maienwind, [illegible] doch mit [illegible] [illegible] [illegible] des epigrammatischen Fingerzeiges «Lobsalt» mit Humore. — Nicht [illegible] Nr. 3. Waldesblüthe, wo die Stimmen hübsch concertiren [illegible] modelliren, der sich für den [illegible] Text [illegible] durch das dreierlei Tempo während des [illegible] Tacte [illegible] (mit Repetition der Verse) [illegible] die Einheit des Baues [illegible] — Nr. 4. [illegible] soll [illegible] Volkston sein' dazu [illegible] zu gezwungen declamatorisch. Im melodischen [illegible] sentimentale Leere [illegible] — Nr. 5. Waldlied leidet [illegible] an [illegible] Gedanken, doch ist es [illegible] entschiedenen Satz der rhythmischen [illegible] [illegible] Fortissimos und dynamischen Pulse, [illegible] ausgewählte Herzen Wirkung thun kann. Der Text [illegible] durch die Unermüdlichkeit des abgezogenen Tacttes «O Wald» — wir haben nur mit dergleichen: O Wald — O Frühling — O Lied — O deutsches Lied — [illegible] — [illegible] die Meyerbeer'sche Declamation Heft III S. 3

Clarinett

Das [illegible] hat

welche Wendung an dem Magnetischen *à la* [illegible] [illegible] Schumann unddlich und [illegible] richtig benannte Gemein. — Etwas affer, aber doch gespreizt und affectirt, erscheint eine andere Declamation in Nr. 6. Morgenstille, Heft III S. 8

Adur

horch, ist der [illegible] des Tags erwacht

während im Lebhaften Lied und Ton wohl ansprechen durch concentrische Modulation und manchem reizende Melisma — Nr. 7. Wald-Abendruhe [illegible] des warmen Klang, zwar ist [illegible] Gesang als [illegible] Liedwort, ohne [illegible] — Anhalt [illegible] der letzten Hefte gestaltet mit [illegible] Schwäche und Vorzüge, deren Werth sich nicht besser [illegible] [illegible] durch häufige Wiederholung — — — — Wüssten doch alle unsere lieben Zeitgenossen, was Siegen heisst, und was Schon Siegen! Ein armer Aristarchus [illegible] genug. Immer tadele statt besser machen ist deine Kleinigkeit!

E. K.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Bei den Ligaturen wurden die Notenkörper, die sämmtlich die Gestalt der *brevis* hatten, entweder rechtwinklig an einander gereiht, wobei solche Noten, welche nach weiter von einander entfernt lagen, durch einen senkrechten Strich mit einander verbunden wurden. Die Anzahl der vorhandenen Noten war verschieden.

Oder man [illegible] zwei Noten in einer schiefen Figur (*figura obliqua*). Hierbei [illegible] die Noten nur der Anfang und das Ende; es ist gleichgültig, durch welche und wie viele Linien und Zwischenräume der mittlere Theil hinüberging.

Diese beiden Arten der Ligaturen [illegible] auch mit einander verbinden.

Welchen Werth nun jede einzelne Note der Ligatur hatte, darüber gab es Gesetze, welche

1. die Zeitdauer der ersten Note (*principium*),
2. den Werth der mittleren Noten (*medium*),
3. der letzten (*finis*)

bestimmten.

Die erste Note hatte entweder einen Strich oder nicht; von dem Vorhandensein desselben hing ihr Werth ab. Diesen Strich ist es, von dem Franco S. 124. II. in seiner Erklärung der Ligatur spricht, er sagt: *ligatura est conjunctio figurarum simplicium per tractus debitos ordinatas*.

Am einfachsten [illegible] die Regeln, welche die *medias* betreffen, complicirter die, welche den Werth der ersten und letzten bestimmen. Die letzte Note der Ligatur macht dieselbe perfect oder imperfect (*ligatura perfecta* oder *cum perfectione, imperfecta* oder *sine perfectione* auch *cum imperfectione*).

Von der Beschaffenheit der ersten Note hängt es ab, ob die Ligatur ist

cum proprietate,
sine proprietate,
cum opposita proprietate.

Es soll das bestimmen, ob die erste Note *brevis, longa* oder *semibrevis* ist.

Der Begriff *proprietas* hat bei den meisten Schriftstellern dieselbe Bedeutung wie bei Franco, welcher S. 124 I. sagt: *proprietas est nota primariae inventionis ligaturae plana manens data in principio illius*. Das heisst: die *proprietas* ist das Zeichen, welches der Ligatur bei ihrem ersten Ursprung von der [illegible] gegeben worden ist. Dieselbe Stelle [illegible] Hoboye, ein weit späterer Schriftsteller, der in seinem Tractat Franco von Cöln sprechend [illegible]. Der Anonymus der Nr. VI. der *documents* in der *histoire de l'harmonie au moyen-âge par E. de Coussemaker* abgedruckt ist, vergl. S. 275. [illegible]: *Est enim proprietas nota primariae inventionis plana [illegible] data vel in [illegible]*

Für das genauere Verständniss von *proprietas* ist von grosser Wichtigkeit eine der Franco erklärenden [illegible] des Franchinus Gafurius, welche Bellermann in seinem Werke: «Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts» S. 11 angeführt und übersetzt hat.

Es leuchtet aus dieser Stelle [illegible] den [illegible] hervor, dass die Ligatur bereits in der Notirungsart des *cantus planus* ihre Vorbilder gehabt hat. Dort waren alle Noten gleich lang, und wenn man die Form der Ligatur in die Mensuralnotation herübergenommen hat, so geschah dies wahrscheinlich in der ersten Zeit ebenfalls in der Art, dass man den verbundenen Noten sowie die Gestalt auch den Werth der *brevis*

gab. Erst in der später ausgebildeten Mensuralnotation des XII. und XIII. Jahrhunderts die erste Note der Ligatur den Werth einer *brevis* an, so hat man derselben ihre eigentliche Bedeutung (*proprietas*) genommen, so war *cum proprietate*. Hatte die erste Note hingegen den Werth einer *longa*, so war die eigentliche Bedeutung der Ligatur verändert, sie war *sine proprietate*. Den Begriff *cum opposita proprietate* wird man so zu verstehen haben, dass, während der Strich, welcher der Ligatur die Eigenschaft *cum proprietate* oder *sine proprietate* zu sein verleiht, von oben nach unten gezogen ist, dieser Strich bei den *ligaturae cum opposita proprietate* aufwärts steigt.

Uebrigens ist nicht in allen Tractaten das Wort *proprietas* sofort zu verstehen; wieder andere umschreiben damit denselben Begriff, haben aber im Ausdruck andere Wendungen, wie sich bei der Besprechung der einzelnen Tractate zeigen wird.

Aehnlich den Ligaturen kommen nun auch Verbindungen von *semibreves* mit Ligaturen und *notae simplices* vor, welche *conjunctura* oder auch *compositio* heissen können.

In diesen *conjuncturis* jedoch behalten die *semibreves* stets ihre Gestalt, und die einzelnstehenden Notenkörper rücken nur näher als gewöhnlich aneinander, ohne dass einer von ihnen jedoch den andern berührte, wie dies bei den Ligaturen geschieht. Sie haben alle den Werth, der ihnen sonst zukommt, und deuten an, dass sie sämmtlich auf eine Silbe gesungen werden sollen.

Es giebt nun noch ein Tonzeichen, ebenfalls einen aufwärts oder abwärts gehenden Strich, *plica* genannt, welcher sich findet:

1. an allein stehenden *longae* und *breves* und noch einem kleinen Strich verbunden;
2. an der letzten einer Gruppe von 3 *semibreves* (*ordinatio*);
3. an der letzten Note einer Ligatur.

Die Bedeutung der *plica* ist nicht klar. Dass es eine Verzierung war, behaupten mehrere Schriftsteller, wie diese aber ausgeführt wurde, darüber kann man sich nach den wenig genauen Auseinandersetzungen kein genaues Bild machen. Franco von Cöln sagt von ihr (S. 123, II.): »Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et acutum«, und fügt dann weiter unten hinzu, »et nota, quae plicam habere potest, ... regulari quoniam ... simplices ... figurae«. Walter Odington erklärt sie S. 236 im ersten Band der *scriptores* folgendermassen: »Plica est ... voce ... sub una figura«. Guido ... sagt in seinem Tractat (S. 180, I. im I. Band der *scriptores*): »Plica est ... signum dividens sonum in sonum diversum«. Die ... Stellen bemerken also, die *plica* ist ein Zeichen, dafür, dass dem Ton, welchen die Note bezeichnet, noch ein anderer von anderer Tonhöhe hinzuzufügen ist, und zwar so, dass beide zusammen nur die Zeitdauer haben, welche der Note, auch wenn sie ohne *plica* ist, zukommen musste. Nennen wir den durch die Note bezeichneten Ton den Hauptton und den durch die *plica* bezeichneten den Nebenton, so fragt es sich, welcher von beiden zuerst erklingen soll. Und wenn der aufwärts oder abwärts gehende Strich auch anzeigt, dass der Nebenton höher oder tiefer zu singen ist, als der Hauptton, so bleibt dennoch die Frage offen, um wie viel höher oder tiefer er zu erklingen hat.

Einen wichtigen Beitrag für das Verständniss der *plica* bringt der Tractat des pseudonymen Aristoteles. Er sagt S. 273, I. im Band I. der *scriptores* über die *plica*, welche der *longa* angefügt ist, wenn diese drei *tempora* gilt, folgendes: ... (*autem*) ... *perfecta longa* ... *quod in corpore* ... *tempora* ... Dann sagt er von der *plica*, welche mit der *longa* verbunden ist, welche zwei *tempora* gilt: »Plica *imperfecta* ... *in forma perfectae* ... *sed regulam imperfectae* ... *tenet* et ... *et continet unum tempus in corpore et reliquum in* ...«.

Es ist hier deutlich gesagt, welche Zeit bei der *plica longa perfecta* sowohl wie auch bei der *plica longa imperfecta* auf Haupt- und Nebenton zu verwenden ist: dem Hauptton nämlich *in corpore*, dem Nebenton ... Es erhält bei der *plica longa perfecta*, wie bei der *imperfecta* der Nebenton ein *tempus*, der Hauptton bei der *perfecta* zwei *tempora*, bei der *imperfecta* nur ein *tempus*.

Ueber die Eintheilung des Werthes bei *plica brevis* und *semibrevis* spricht er nicht weiter, doch werden diese der Analogie der *plica longa* folgen und zwar so, dass

die *plica brevis ultima* Haupt- und Nebenton ebenso enthält, wie die *plica longa imperfecta*;

die *plica brevis* ... dem Hauptton zwei Drittel eines *tempus*, für den Nebenton ein Drittel in Anspruch nimmt;

dass die *plica semibrevis major* (wenn diese gegen Franco's Regel überhaupt vorkommt) dem Haupt- und Nebenton, jeder ein Drittel eines *tempus* erhält;

dass endlich die *plica semibrevis minor* (falls sie vorkommt) in noch kleinere Theile zu zerlegen sein müsste.

Ferner erhellt aus dieser Stellen besonders aus den Worten »et continet (sc. *plica*) unum tempus in corpore et reliquum in ...« hervorzugehen, dass zuerst der Hauptton gesungen wird und dann der Nebenton.

In demselben Tractat kommt S. 273 I. folgende Erklärung der *plica* vor: »Plica nihil aliud est quam signum dividens sonum in sono diverso (sic!) per diversas vocum distantias, tam ascendendo quam descendendo, videlicet per semitonium et tonum, per semiditonum et ditonum et per diatessaron et diapente«.

In dieser Stelle ist die Rede nicht blos von einer auf- oder absteigenden *plica*, wie dies die andern angeführten Tractate im weiteren Verlauf der angezogenen Stellen ebenfalls thun. Aristoteles spricht ausserdem von sechs verschiedenen Intervallen, dem halben Ton, dem ganzen Ton, der kleinen und grossen Terz, der Quarte und der Quinte, welche sowohl bei der aufwärts- wie bei der abwärtsgehenden *plica* vorkommen können. In welcher Bedeutung sie aber vorkommen, ob sie angeben, welches Tonverhältniss zwischen dem Haupt- und Nebenton der *plica* stattfinden kann, oder ob sie die Tonverhältnisse bestimmen, in denen Haupt- und Nebenton der *plica* zu dem folgenden Ton stehen können, diese Frage ist nach dieser einen Stelle endgültig nicht zu beantworten.

Ueber die Art, in welcher die menschliche Stimme die Verzierung der *plica* ausführt, macht derselbe Tractat des Aristoteles auf S. 273, I. eine freilich nur sehr unzulängliche Angabe. Er sagt: »Fit (autem) plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusam«. Unter *epiglottus* oder *epiglottis* versteht man den Deckel der Luftröhre. Wie aber nach Angabe dieser Stelle der Ton zu bilden ist, bleibt, wie schon oben gesagt, unverständlich.

Was über die *plica* mit Sicherheit gesagt werden kann, ist in Kurzem also etwa folgendes: der Nebenton der *plica* erklingt nach dem Hauptton, die Zeitdauer beider ist durch die von Aristoteles gegebenen Gesetze geregelt, der Nebenton kann höher oder tiefer sein als der Hauptton.

Wenn man unter Perfection die einzige im XII. und XIII. Jahrhundert angewandte Taktart, d. h. die Gesammtheit von drei *tempora* versteht, unter welche sämmtliche nach einander folgenden Töne einer Melodie geordnet werden mussten, so bestimmen die *modi* die verschiedenartige Vertheilung dieser Töne innerhalb einer oder mehrerer Perfectionen.

(Fortsetzung folgt.)

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. August 1870. Nr. 35. V. Jahrgang.

Einige Bemerkungen über die consonirende Quarte bei den Componisten des 16. Jahrhunderts.

Von H. Bellermann.

Die Componisten des sechzehnten und zum grossen Theile schon die des fünfzehnten Jahrhunderts zeichnen sich durch ihre consequente Behandlung der Intervalle aus sowohl in Rücksicht auf die in der Melodie zu machenden Schritte, als auch in symphonischer Hinsicht. Auf die Art und Weise, wie man in jenen Zeiten die Intervalle als Melodieschritte gebrauchte, habe ich bereits in einem Aufsatze dieser Zeitung (Nr. 27 Jahrgang 1869) hingewiesen, und auch die grosse Regelmässigkeit in Bezug auf die Zusammenklänge angedeutet, indem ich (in Nr. 49 und 50 desselben Jahrganges) auf eine eigenthümliche Freiheit auf die sogenannte Wechselnote oder nota cambiata in den Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts aufmerksam machte. Auch jetzt will ich hier eine Wendung besprechen, welche von Wirkung ist und ebenfalls von dem sonst strengen Gebrauch der Zusammenklänge abweicht, ich meine die consonirende Quarte. Wenn nun auch diese consonirende Quarte heutzutage nichts Auffälliges hat und uns aus allen guten Werken der neueren und neuesten Zeit (Händel, Bach, Mozart u. s. w.) hinlänglich bekannt ist, so will es mir dennoch von Wichtigkeit scheinen, über eine kurze Betrachtung zu werfen, weil sich durch sie einige verwandte Wendungen in den Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts erklären lassen, Wendungen, in denen wir eine auffallende Abweichung von dem sonst so strengen und consequenten Gebrauch der Zusammenklänge wahrnehmen.

Die Regeln des alten A capella-Satzes, sowie die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen muss ich als bekannt voraussetzen, obwohl gerade heutzutage durch das einseitige Bevorzugen des Instrumentenspieles das Studium dieser wichtigsten und elementarsten Gebiete der Musik (oder des Gesanges) leider sehr vernachlässigt wird. (Genügende Auskunft dürfte Fux' Gradus ad parnassum und des Verfassers »Contrapunkt« geben.) Die Regel über die Quarte lautet bekanntlich: die Quarte wird als unvollkommene Consonanz behandelt, wenn sie zwischen zwei Mittelstimmen oder einer Mittelstimme und Oberstimme vorkommt; muss aber den Gesetzen der Dissonanzen folgen, wenn sie zum tiefsten Tone eines Zusammenklanges auftritt. Hiernach ist dieselbe selbstverständlich immer Dissonanz im zweistimmigen Satze und ihre Vorbereitung und Auflösung ist eine doppelte: entweder liegt dieselbe in der Oberstimme, dann ist die Auflösung die Terz (Beispiel a) — oder sie liegt in der Unterstimme, und die Auflösung ist die Quinte (Beispiel b).

Die Vorbereitung bedarf jedoch diese zum Basston auftretende und sich in die Terz (a b) auflösende Quarte nicht, — (d. h. sie nimmt die Stelle einer Consonanz ein) — wenn sie stufenweise, sei es aufwärts- oder abwärtssteigend, die schlechte Taktzeit erreicht, der Bass schon vorher und noch immer auf seinem Tone liegen bleibt und sie selbst auf der folgenden guten Taktzeit zur wirklichen Dissonanz wird und sich so gleichsam selbst vorbereitet, und dann auf den nachfolgenden schlechten Taktteil auflöst. Diese in den alten Compositionen häufig angewandte und wie oben gesagt auch in neueren Werken nicht selten vorkommende Wendung findet man oft wirkungsvoll vor einem Schlussfall (Cadenz) gebraucht, und dürfte als der Ursprung des später so weit ausgebreiteten Orgelpunktes anzusehen sein. Ich lasse statt aller weiteren Erörterungen einige dreistimmige Beispiele folgen.

Und so hier noch ein grösseres Beispiel, in welchem sich diese Wendung einige Male wiederholt.

Dies ist ein weiteres Erweichen der Quarte auf den schlechten Takttheil ist kein wesentlicher, dass dieselbe durch einen Sprung unterbrochen wird, ist höchst selten, doch finden sich bei guten Meistern manches Beispiele, z. B. bei Orlandus Lassus:

Diese Stelle ist der Motette *Homo natus de muliere* entnommen, welche zu finden ist in *Orlandi Lassi musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus etc. Norimbergae* 1582. — Bei Palestrina weiss ich kein Beispiel eines solchen Sprunges anzuführen, und es will mir bei seiner höchst fliessenden Art die Stimmen zu führen auch gar nicht wahrscheinlich vorkommen, dass er sich eines solchen bedient habe. Die consonirende Quarte in der oben beschriebenen Weise kommt bei ihm eben nicht häufig vor; ich halte es jedoch nicht für nöthig Beispiele abdrucken zu lassen, da der Leser sie leicht ohne Mühe dieselben im ersten Bande der Denkmäler der Tonkunst finden wird, z. B. S. 11 Takt 3 und 4. — S. 14 Takt 3 u. s. w.

Aus dem schönen und natürlichen Gebrauch der consonirenden Quarte hat sich schon sehr früh, schon im fünfzehnten Jahrhundert, eine Wendung herausgebildet, welche gegen jeden sonstigen Gebrauch spricht und durch ihre Härte auch heutzutage nicht zur Nachahmung in der Composition zu empfehlen sein dürfte. Man findet nämlich die auf der schlechten Zeit (*arsis*) stehende Quarte auch oft so, dass sie mit einer der anderen Stimmen des Zusammenklanges eine Septime (Beispiel a) oder eine Secunde (Beispiel b) bildet:

Beispiele dieser Wendung sind im fünfzehnten Jahrhundert und im Anfang des sechzehnten durchaus nicht selten, vergl. Josquin's Psalm 18: *Coeli enarrant gloriam Dei*, welchen man im zweiten Bande der Forkel'schen Geschichte der Musik S. 582 abgedruckt findet. Aber auch später kommt die Wendung noch vor, z. B. bei Orlandus Lassus. Vergl. S. 40 Dehn's Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wo wir im dritten Hefte S. 3 folgende Wendung in einem Liede des genannten Componisten haben:

Sopran.

Alt.

Tenor u. Bass.

Obgleich Palestrina stets nach dem reinsten Wohlklang in seinen Compositionen strebte, und selbst geringere Freiheiten bei ihm selten zu finden sind, so hat er dennoch diese Wendung nicht ganz vermieden, wie eine Stelle der für gleiche Stimmen (*paribus vocibus*) gesetzten Motette *Tu quae genuisti* (Nr. 20 des zweiten Buches der vierstimmigen Motetten) beweist:

In all den hier angeführten Beispielen haben wir immer noch eine wirkliche Quarte zum Basston erklingen, wenn dieselbe auch durch Hinzutritt der Secunde oder Septime jede consonirende Eigenschaft bereits verloren hat. Die Componisten der älteren Zeit gingen aber noch weiter; wir finden bei ihnen Cadenzwendungen, welche gar keine Quarte mehr enthalten, sondern sich so gestalten:

Hier haben wir also eine Septime, welche sich selbst vorbereitet. Und der berühmte Heinrich Isaac beginnt sogar ein von Glarean Dodecachordon p. 288 mitgetheiltes Stück (*Tota pulchra es amica mea*) folgendermassen:

Da die sich selbst vorbereitenden Dissonanzen hauptsächlich in den Cadenz- oder Schluss-Wendungen vorkommen, so wollen wir schliesslich auch einen Blick auf die Cadenzen überhaupt werfen. Die Cadenzen repräsentiren die Schlüsse in den verschiedenen Octavengattungen des diatonischen Tonsystems, also im siebenstufigen Systeme c, d, e, f, g, a; die Octave h bietet, da man aus ihr keine reine Quinte und Quarte theilen kann, keine Cadenz. Auf allen anderen sechs Stufen wird der Schluss durch die beiden Leittöne, den aufwärtssteigenden und abwärtssteigenden eingeleitet, von denen man den aufwärtssteigenden am liebsten in die Auflösung einer Dissonanz hört. Ich gebe die Cadenzen hier im zweistimmigen, wie dieselben im drei- und vierstimmigen Satze durch Hinzufügung anderer Intervalle (*Dominante* und *Terzen*) zu vervollständigen sind, ist aus unserem »Contrapunkt« und Fux *grad. ad parn.* leicht zu ersehen. Es versteht sich von selbst, dass die hier gegebenen Beispiele auch umgekehrt werden können, d. h. dass der aufwärtssteigende Leitton in die Unterstimme und der abwärtssteigende in die Oberstimme gelegt werden kann, so dass sich dann beide Stimmen auf dem Einklange vereinigen.

In diesen Cadenzen haben wir überall den aufwärtssteigenden Leitton, wenn er nicht wie bei c und f von selbst einen halben Ton vom Grundton absteht, durch ein Kreuz erhöht, nämlich in den Octaven d, g und a. Dies verstand sich bei den alten Componisten so sehr von selbst, dass sie in ihren Compositionen die Erhöhung nicht einmal besonders anzeigten. Nur die phrygische Octave oder der Ton e machte hiervon eine Ausnahme; dieser behielt den ganzen Ton d–e bei, weil durch die Erhöhung des d in dis eine starke Dissonanz (gegen f [oder der grossen eine übermässige Sexte]) entstanden wäre. Vorzugsweise gestaltete sich der Schluss auf e in dieser Weise:

Schon in den frühesten Zeiten hat man den Cadenzen typisch die Form gegeben, in welcher der aufwärtssteigende Leitton Auflösung einer Dissonanz ist, und es lassen sich verhältnissmässig nur wenige Beispiele aufzählen, wo dieser Leitton von unten kommend leiterweise zum Hauptton fortschreitet. Die Hauptcadenz am Ende eines grösseren Musikstückes hat fast immer die eben besprochene Form. Zum vierstimmigen Beispiel der anderen Form sei:

Der aufwärtssteigende Leitton oben, wenn er wie oben gezeigt die Auflösung einer Dissonanz ist, ist sehr häufig durch kleinere Noten ausgeschmückt worden und in der Weise festgehalten worden, dass jene oben besprochene consonirende Quarte entstand:

Obgleich die Cadenzen im Grunde typische Formen sind, die tief in der Natur des harmonischen Verhältnisses wurzeln, so dass sie durch keinen Zeitgeschmack je ganz so total verdorben wie in der heutigen Zeit, sehr wesentlich verändert werden können, so sind dennoch die Ausschmückungen derselben sehr der Mode unterworfen gewesen. Man vergleiche nur die Cadenzen eines Graun, Bach, Händel mit denen eines Palestrina, Orlando etc. — Die heutige Zeit macht sehr schlechte Cadenzen, weil die Componisten fast alle dilettantische Naturalisten sind und von dem Werth einer guten Cadenz und der nothwendigen Anbringung derselben keine Ahnung haben. — Im vorigen Jahrhundert herrschte z. B. die eigenthümliche Sitte, den aufwärtssteigenden Leitton, der recht eigentlich in den Hauptton einmünden soll, in der Weise zu vermeiden, dass ein Terzensprung entstand, z. B.:

eine Wendung, die sich im Liebhabersten Liederbuche wiederholentlich findet. Ein Gegenstück hierzu ist das moderne:

wo diese so hier den abwärtssteigenden Leitton trifft.

Eine musikalische Reise nach Amerika.

Meine Reise nach Amerika. Erzählt und allen deutschen Sängern gewidmet von **Wilhelm Tschirch.** Magdeburg, Heinrichshofen'sche Buchhandlung. 1879. 88 Seiten gr. 8. Pr. 8 Sgr.

(Schluss.)

Nachdem die Tage des Festes vorüber waren, stattete Hr. Tschirch verschiedenen grossen Städten und Vereinen der Union seinen Besuch ab, namentlich Washington. Der dortige Sängerbund hielt in Folge des errungenen zweiten Preises einen feierlichen Einzug in die Stadt. Das grosse Ereigniss ging auf folgende Weise vor sich: »Inzwischen war die Stunde herangekommen, zu welcher der preisgekrönte »Sängerbund« von Baltimore in Washington auf dem Bahnhofe eintreffen und festlich empfangen werden sollte. Wir nahmen daher den nächsten Weg nach dem Bahnhofe und trafen unterwegs auf einen Zug Negern, deren es in Washington überhaupt sehr viele giebt. Sie gingen, ein Musikchor voran, geordnet in Reihen zu drei, und waren gekleidet mit schwarzem Frack, weissen Beinkleidern und schwarzem Cylinderhute. Ich erfuhr, dass dies eine Neger-Freimaurerloge sei, die sich ebenfalls nach dem Bahnhofe begab, um dem »Sängerbunde« ihre Theilnahme zu bezeugen. Auf dem Bahnhofe angekommen, fanden wir schon die sämmtlichen Sängervereine, zwei Musikchöre und eine grosse Anzahl anderer Personen zum Empfange bereit. Gegen 6 Uhr kam der Bahnzug an und mit ihm der preisgekrönte Verein. Nach stürmischem Empfange durch Hurrah und Tusch ordnete man sich zum Zuge durch die Stadt. Dem Musikchor an der Spitze folgten zunächst die Mitglieder des Sängerbundes, dann im vierspännigen Wagen, in welchem die Vorsteher und meine Wenigkeit Platz genommen; hierauf die übrigen Vereine Washingtons und als Schluss des Zuges wieder ein Wagen, der den erworbenen Preis, das Pianoforte, nachführte. Wir zogen unter beständigem Jubel der Bevölkerung durch die Hauptstrassen der Stadt, am Stadthause vorüber, vor welchem die erst kürzlich errichtete Statue Lincoln's steht. Im Vereinslocale des Sängerbundes angekommen, wurde derselbe von den städtischen Behörden begrüsst und von weiss gekleideten Jungfrauen mit dem üblichen Lorbeer bekränzt. Darauf wurde ich ersucht, das Pianoforte einzuweihen. Ich wählte zum Vortrage das Nordamerikanische Nationallied »*Star spangled banner*«, phantasirte über

HARMONIA — VICTORIA!

Lebhaft doch nicht zu schnell — Ged. und comp. von Fr. Christarten

(Chor.)

1. Der König Wilhelm, hoch zu Ross noch einmal zieht in's Feld [Valleral!] All deutschland bildet
2. O Kronprinz du so brachtest das Thun! Wie sich so schnell da-rum das ... ber mit ge
3. Und wusst du wer im Osten steht? Ja Friedrich Carl den Held der ... ge wal tig
4. Und kennst du noch den Punkt im Kreis? Ja Moltke ist sein Nam Man sag gar ... ten

(Chor.)

1. nun den Tross, da greiser Siegesheld*) [Valleral!] Von Ost und West, aus Nord und Süd sieh Kriegerschaaren
2. weil die Chor das grossen Ma-Mahon!] Ja Mac-Mahon! Mac*) mit Sack und Pack spornstreichs nach Nancy
3. wuchtigen Schlag des Feinden Staaten ge-fällt Der Steinmetz fre-lich war dabei, wie konnt' es anders
4. In alten Rom, was Roma schlecht bekam. Ein Bin sen gwint, der lei tet so des deutsche Bin sen

(Chor.)

1. Zahl- [Valleral!] zu Ihm hin, der den Weg uns wies. Wohl-auf denn nach Pa-ris! — CHOR. Harmo Victoria,
2. rann, und hum hin ab zu Mac sorwane und Damen Mel-denan
3. sein? klich wie ein Werkmann in Ora all wohl auf den Franzmann ein
4. heeri le eine wirkt Mas se, Kunst und Geist — Grossfrankreich ist nicht mehr

1. valleri, vi valleraleralei vivat! Oh nein, al wie nach ... nach Paris!
2. ohne Damenschilder an
3. flieh auf den Franzmann ein.
4. Grossfrankreich ist nicht mehr

*) Mac heisst Sohn

Dem Bay-ern kö-nig

ew'-gen Dank, er sprach das rech-te Wort, (Chor) [Val-le-ra!] ver-lieh der deut-schen Mu-se die den wah-ren Schlummer

(Chor) wird. [Val-le-ra!] Ger-ma-ni-a wie klingt das Sang, wie rauscht er nun durch's Land! (Chor) [Val-le-ra!] Wie schwang sich auf der

deutsche Aar in der Tonkunst Jubel-jahr *) CHOR. Hurrah, Vic-to-ri-a! val-le-ra-ra-val-le-ral-le-ra! Deutsche Har-

mo-ni-e in der Tonkunst Ju-bel-jahr!

*) Beethoven's Jubiläum

Anmerkung. Am 31 Aug erschien bei Joh. Aug. Böhme in Hamburg ein scherzhaftes Lied unter dem Titel »Louis und sein Sohn Lulu« ein unschuldiges G'sätzl od zur Feier des Napoleonstages am 15. Aug 1870«, welches auf dieselbe Art wie die übrigen Stücke bezogen werden kann. — In »Musikal« Nr 41 S 346 Takt 8 der Begleitung soll [music notation] natürlich [music notation] heissen.

dasselbe und ging zum Schlusse in das Deutsche Nationallied »Heil unserm Deutschland« über, in das die drei alle anwesenden Deutschen mit Begeisterung einstimmten. Man war für diesen glücklichen Treffer sehr dankbar und wurde dessen später sogar in vielen Zeitungen rühmend Erwähnung gethan wie eines grossen patriotischen Ereignisses.« (S. 44.) — Auch dem Bundespräsidenten Ulysses Grant machte unser Landsmann seine Aufwartung. Die ganze Ceremonie wird wie folgt beschrieben: »Nach geschehener Anmeldung und Annahme der Aufwartung wurden wir in das Empfangszimmer geführt, in welchem bald nachher der Präsident erschien. Nachdem wir ihm vorgestellt worden waren, reichte er uns die Hand und sprach sein Bedauern aus, dass es ihm nicht vergönnt gewesen sei, dem Sängerfeste in Baltimore beizuwohnen. Es wisse recht wohl, sagte er, dass der Gesang von dem besten Einflusse auf die Veredlung und Bildung des Volkes sei, und freue sich, dass die Deutschen Sängervereine in den Vereinigten Staaten bereits eine so grosse Thätigkeit entwickelten. Nach einigen persönlichen Bemerkungen war die Audienz beendigt. Ich war glücklich, der Ehre theilhaftig geworden zu sein, den berühmten Feldherrn und höchsten Beamten des mächtigen Unions-Staaten von Angesicht kennen gelernt zu haben.« (S. 43.) Sehr angenehm für Herrn Tschirch: aber was hat der Leser davon? Erfährt man doch nicht einmal, wie der grosse Amerikaner aussieht, wie er sich ausdrückt, sich benimmt, sich [illegible]. Selbst kleine Aeusserlichkeiten, [illegible] Grant wären schätzbar als die [illegible] Naturschilderungen u. dergl. Aber da Grant nicht deutsch und unser Landsmann, wie wir aus Allem entnehmen, nicht englisch spricht, so war eine eigentliche Unterhaltung von vorn herein unmöglich. Aber wenn doch der Besuch? Oder ist es dort Sitte, auch den eigenen Präsidenten neben andern Merkwürdigkeiten auf der Tour anzustaunen?

Sodann ging es nach New-York. Nicht nur die Schwanhalle brannte, und die Mysterien dieser Weltwunder, die er [illegible] besuchte, sondern auch Herr Tschirch nahm es in Augenschein. Von beiden Beschreibungen geben wir aber doch der Schwanhalle-Beschreibung den Vorzug — mit Ausnahme dessen, was Herr Tschirch über Newyorker und amerikanische Männergesangvereine überhaupt sagt, welches uns sehr willkommen ist und nur ausführlicher hätte gehalten sein sollen. »Die Männer-Gesangvereine Amerikas — schreibt er — beschäftigen sich nicht ausschliesslich mit der Pflege des Männergesanges, wie dies bei uns meist geschieht, sondern ziehen auch andere Dinge in den Bereich ihrer Thätigkeit und Unterhaltung. Ausser den Concerten, in denen nicht blos Männergesang, sondern auch Orchestermusik zu hören ist, ja sogar ganze Opern aufgeführt werden, finden auch Vorlesungen, Bälle, Picknicks etc. statt. Dabei hat man für die grösseren Vereine ausser dem Uebungssaal noch einen Ballsaal, ein Theater, ein Lesezimmer, in dem ein oder mehrere Billards und andere Spiele stehen, ein Damengesellschaftszimmer etc. Die Vereine bestehen nicht blos aus Sängern, sondern auch aus passiven Mitgliedern, und ist die Zahl der letzteren meist sehr gross. Diese sowohl wie die Sänger benutzen fast täglich, auch wenn nicht gesungen wird, die Vereinslocalitäten und unterhalten sich im Spiel- oder Lesezimmer. Ein angestellter Hauswart liefert die nöthigen Speisen und Getränke. So gestalten sich die Männergesangvereine in Amerika zu grösseren Gesellschaften, wie wir sie in Deutschland unter den Namen »Erholung«, »Ressource«, »Casino« etc. haben. Die grösseren Vereine sind im Besitz eigener Grundstücke (so hat z. B. der »Deutsche Liederkranz« für sein Vereinsgebäude [illegible] Dollars verausgabt), und wo dies nicht der Fall ist, haben sie meist ein ganzes Haus mit den erforderlichen Räumlichkeiten gepachtet, d. h. gemiethet. Auf die Pflege des Männergesanges bleibt aber immer das Hauptaugenmerk gerichtet. Die Sänger versammeln sich wöchentlich einmal, in einigen Vereinen sogar zweimal zur Uebung. Die Uebungsabende werden fleissig besucht, und dabei kommt es, dass die Vereine da sie fast durchweg von tüchtigen praktischen Musikern geleitet werden, zumeist Gutes im Gesange leisten, eine Thatsache, von deren Richtigkeit ich dahier mich häufig genug überzeugen konnte. Bei dieser gesellschaftlichen Einrichtung sind natürlich auch die zu zahlenden Jahresbeiträge der Mitglieder viel höher als bei uns und betragen 6 Personen 15 bis 25 Dollars. Die Dirigenten werden sehr gut salarirt, jährlich mit 600 bis 1500 Dollars, wofür sie dem betreffenden Vereine wöchentlich etwa zwei bis drei Stunden an Zeit zu opfern haben. Wie schon erwähnt, sind die bedeutendsten Vereine New-Yorks, und zwar ebensowohl bezüglich ihrer Gesangsleistungen, als ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen, der »Deutsche Liederkranz« und der »Arion«. Der »Arion« ist in Folge eines Zwiespaltes aus dem ersteren hervorgegangen. Beide Vereine zählen etwa je 75 bis 80 active und 800 bis 1000 passive Mitglieder, die durchweg den gebildeten und wohlhabenden Ständen angehören. Es herrscht zwischen beiden Vereinen in Bezug auf ihre Leistungen ein edler Wettstreit. Während meiner Anwesenheit in New-York forderte der »Arion« den »Liederkranz« zu einem »Duell im Singen« auf, weil der »Arion« nicht zugeben wollte, dass seine Leistungen beim Preissingen in Baltimore denen des »Liederkranzes« nachgestanden hätten. Beide Vereine sollten nach Vorschlag des »Arion« ein und dasselbe Lied zu bestimmter Zeit einüben und alsdann vortragen und das Urtheil über die Leistung sollte von einem [illegible] verständigen Collegium abgegeben werden. Ob das Sing-Duell zur Ausführung gekommen ist, ist mir unbekannt geblieben, bis zu meiner Abreise war darüber noch nichts entschieden. Im Ganzen zählt New-York gegenwärtig nicht weniger als 70 Männergesangvereine.« (S. 47—48.)

Was sonst noch Musikalisches in diesem Reisebericht berührt wird, ist nicht von Belang. Dies kann zum Theil daher kommen, dass Amerika trotz seines musikalischen Heisshungers doch noch weit entfernt ist, das gelobte Land der Musik zu sein; es ist zum grossen Theile liegt es aber wohl daran, dass der Verfasser vollständig [illegible] im Lande kam. Die Kenntniss englischer Verhältnisse hätte ihm Manches erklärt und in einem anderen Lichte erscheinen lassen. Wenn er z. B. von den Sängerfesten des sogenannten Negro-Minstrels meint: »Es sind dies ganz eigenthümliche Darstellungen, wie man sie wohl nirgends weiter zu sehen bekommen dürfte« (S. 58), so hätte er sehen aus unseren Musikzeitungen entnehmen können, dass dieselben Sorte in London allbekannte Stadtfiguren sind und dort von ihrem Singsang eine ganze Literatur (bei Chappell & Co. [illegible]) gedruckt ist.

Herr Tschirch veranstaltete in Philadelphia auch noch ein Abendconcert und [illegible] eine im Freien [illegible] gebrachte Serenade giebt er uns den Bericht einer dortigen Zeitung. Am 28. August war er wieder daheim, aber ein Gesangverein war nach Schandau aufgebrochen, [illegible] und diesem musste er als Mentor und Leiter hier sofort erscheinen. Denn so hat er ein [illegible] das Geschick bestimmt mit Allem, was Männergesangverein heisst und singet oder liest auf Vater Michel [illegible] anhängt.

Wie die Leser schon gemerkt haben, dürfte Herrn Tacharoe's Schriftchen einer objectiv-sachlichen Beurtheilung nicht sonderlich Stand halten. Es wäre aber ungerecht, wollten wir nicht anerkennen, dass dasselbe lebhaft geschrieben ist und sich so gut liest, wie seine verschiedenen, auch hier mitgetheilten Ansprachen sich angehört haben müssen, und dass das Reisebuch ohne Zweifel allen Deutschen, mit denen er auf seiner Fahrt bekannt und vertraut geworden ist, ganz vorzüglich gefallen wird. Wer bescheidene Ansprüche hat und hie und da ein Auge zudrückt, wird sich durch dasselbe eine angenehme Unterhaltung bereiten können.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

von

Gustav Jacobsthal.

(Fortsetzung.)

Die Anzahl der modi ist bei den verschiedenen Schriftstellern nicht immer dieselbe. Johannes von Garlandia hat deren [illegible]. Er erklärt den modus wie folgt: »*Modus est cognitio soni longi brevisque temporibus mensurati*« [illegible] Anhalt ist die Erklärung der andern Tractate, unter denen als besonders scharf hervorzuheben ist die, welche Walter Odington auf S. 236 [illegible] gibt: »*Modus est longarum et brevium ordinalis processus, ut cum cantus procedit per longam et brevem*«.

Die modi sind den Metren der alten nachgebildet. Walter Odington sagt hierüber, indem er von der früher geltenden Zweitheiligkeit der *longa* spricht (S. 235, I. Bd.): *mensurae* »*Longa autem apud priscos organistas duo tantum habuit tempora sic in metris*«, [illegible] vergleicht er in seinem Tractat jeden der modi mit dem zugehörigen metrum.

So entspricht derjenige modus, in welchem auf eine *longa imperfecta* eine *brevis recta* folgt, dem Trochaeus, während der modus, in dem umgekehrt auf eine *brevis recta* eine *longa imperfecta* folgt, dem Jambus nachgebildet ist. Doch erwähnt keiner der Tractate, ob die Betonung des Jambus auch auf die Betonung der modi angewandt wird.

Bei dem Jambus liegt die Betonung auf der langen Silbe, so dass die kurze als Auftakt gilt und der volle Takt mit der langen Silbe beginnt. Ob bei dem entsprechenden modus aber dasselbe gilt, d. h. ob die Perfection, der volle Takt mit der *longa imperfecta*, die dann betont wird, beginnt, so dass die dann unbetonte kurze Note, die *brevis recta* den Auftakt bildet oder aber ob die Perfection mit der dann zu betonenden kurzen Note, der *brevis recta*, beginnt, so dass die längere Note, die *longa imperfecta*, unbetont bleibt, darüber sagen die Tractate nichts; doch kommen solche dem letzten Fall entsprechende rhythmische Gliederungen, in denen die kürzere Silbe betont wird, im Mittelalter nicht selten vor, während sie von den Griechen nicht gebildet werden.

Uebrigens erkennt Odington selbst die theilweise Unzulänglichkeit des Vergleiches zwischen modus und metrum an, indem er von denjenigen modi, in denen Noten von drei tempora vorkommen, sagt, dass zwischen ihnen und den Metren der Vergleich deshalb nicht ganz passend sei, weil die metra niemals dreizeitige Längen enthalten.

Im Anschluss an den modi werden gewöhnlich die pausae (pausationes) besprochen. Ihre Anzahl schwankt bei den verschiedenen Schriftstellern nur wenig, und es stimmen die meisten in den Zeichen für dieselben überein. Im Allgemeinen giebt es soviel pausae, wie Notengattungen, auch tragen sie gewöhnlich die Namen der entsprechenden Noten, wie *pausa longa perfecta*, *pausa brevis recta* etc. Die Zeichen der pausae sind Striche, welche das Liniensystem durchschneiden.

Wie eng die pausae mit den modi zusammenhängen, geht aus folgender Erklärung Franco's von Cöln hervor (S. 125 I.): »*Pausa est omissio* (in der Coussemaker'schen Ausgabe steht: *obmissio*) *vocis rectae in debita quantitate alicujus modi facta*«. Ferner sagt er (S. 126 II.): »*Et nota pausationes mirabilem habere potestatem, nam per ipsas modi ad invicem transmutantur*«. Es hat nämlich jeder modus seine eigene pausa. Findet sich innerhalb eines modus eine andere vor, so tritt die oben ausgesprochene Veränderung des modus ein. Zeigt sich z. B. in einer Reihe von Noten des oben angeführten modus *longa brevis* etc. hinter einer *longa* eine *pausa brevis recta*, so wird die neue Reihe der Noten wiederum mit *longa* begonnen und der modus bleibt derselbe, die *brevis pausa* ist also die diesem modus zukommende pausa. Findet sich dagegen in der Reihe *longa brevis* etc. eine *pausa longa imperfecta*, so muss die neue Reihe der Noten mit *brevis recta* begonnen, der modus *longa brevis* etc. ist verwandelt in den *brevis longa* etc. Die *pausa longa imperfecta* kommt diesem modus nicht zu.

Im ersten Fall schliesst die Reihe *longa brevis* etc. mit der pausa mit *longa*, das ist mit demselben Notenwerth, mit dem sie beginnt. Im zweiten Fall endigt dieselbe Reihe mit der Pause mit *brevis*, also mit einem andern Notenwerth, als mit welchem sie beginnt. Die modi nun einer mit demselben Notenwerth beginnenden und endigenden Notenreihe nennen einige Schriftsteller *perfecti*, die modi hingegen in einer Notenreihe, welche mit einem andern Notenwerth schliesst, als sie beginnt, nennen sie *imperfecti*.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen folgt nun die Lehre der einzelnen Schriftsteller und unter diesen, um einen sichern Ausgangspunkt zu gewinnen, zunächst die Lehre Franco's und der zu derselben Gruppe gehörenden Schriftsteller. Es wird sodann die Notenschrift der vorhergehenden Periode behandelt werden, und den Beschluss macht die Notation des Aristoteles.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* Berlin. Der Königl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Lieban ist vor Kurzem pensionirt worden, obwohl er sich bis auf den heutigen Tag [illegible] seiner [illegible] [illegible] wohl allseitig anerkannte [illegible] bewährt hat und er [illegible] in jeder Beziehung des gebildeten und gediegenen Sanges unserer Königl. Hofbühne ist. Es war daher natürlich, dass [illegible] die Gnade von [illegible] wie es scheint, [illegible] Kunstgenuss bei seinem Theaterleben [illegible] werden. Wie man aber nun noch nicht allzu langer Zeit [illegible] Kapellmeister, die beide noch im kräftigsten Mannesalter [illegible] [illegible] Wagner [illegible] Anhänger [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Richtung [illegible] [illegible] zu haben. [illegible] Erhebung des [illegible] in welchem [illegible] Chaos [illegible] Mann von [illegible] [illegible] er nicht [illegible] [illegible] [illegible] Charaktergenres [illegible] [illegible] [illegible] Stücke [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der schon in seiner frühesten Jugend [illegible] [illegible] Singen gelernt hatte [illegible] [illegible] Musik ist, die [illegible] Wagner'sche Richtung [illegible] [illegible] wohl selbst, und [illegible] liess er sich

darauf [illegible] in den anderen Opern desselben [illegible]. Durch seine jetzige [illegible] grossen herben Verlust, und es ist in der That schwierig zu sagen, was [illegible] als Papageno, Figaro, Leporello und [illegible] anderen Rollen [illegible]. [illegible] Sänger doch [illegible] ganz anderen höheren Gebiete [illegible] dem des Oratorien-Gesanges. [illegible] Matthäus-Passion [illegible] Messias [illegible] Sommer [illegible] hat singen hören, wird ihm die [illegible] Bewunderung nicht versagen können, und so finden wir es [illegible], dass sein [illegible] Theater [illegible] auch für ihn sein möchte, dennoch [illegible] Vortheil [illegible] wird. Bei der grossen Liebe und Verehrung, die er [illegible] grossen Meistern zollt, wird er [illegible] bei den Oratorien-Aufführungen und [illegible] Concerten [illegible] was ihm bei dem [illegible] Theater-Dienst [illegible] seit jener Zeit, wo die Opern-[illegible] Concert singen wollen [illegible] vom Herrn General-Intendanten der kgl. Schauspiele sich [illegible] dem die classische Musik liebenden Publikum [illegible] durch seinen edlen [illegible] Vortrag der [illegible] Werken auch jüngere Kräfte anregen, ihm auf diesem höchsten Gebiete der Kunst nachzueifern und [illegible] leisten.

✱ **Berlin.** Am Freitag den 18. August ist die letzte Tochter C. F. Zelter's [illegible] Rebecca Adelheid [illegible] Mutter des jetzigen [illegible] und zu den [illegible] Dirigenten Dr. Wilhelm [illegible] dem hohen Alter von [illegible] Jahren gestorben. [illegible] August war [illegible] Mitglied der Singakademie [illegible] Todes [illegible] Mitglieder [illegible] Zu ihrem Andenken wird die Singakademie [illegible] Requiem singen, worüber wir zu seiner Zeit berichten werden.

✱ **Prag.** *F. D.* Frau Mallinger hat endlich auch die Stadt, in der sie den Grund zu ihrem späteren Ruhme legte, besucht. Anders als mit [illegible] Kunstlerin zu [illegible] Publicum nicht ablaufen, und da nach [illegible] Gastspielen [illegible] Ansprüche [illegible] wachsen, so waren die Erwartungen des Publicums auch [illegible] gespannt. Schreiber dieser Zeilen hat die Mallinger noch als Schülerin des Prager Conservatoriums gehört; damals war ihr Vortrag [illegible] nicht so ausgebildet wie gegenwärtig, dafür aber die Stimme [illegible] frisch. Gegenwärtig legt sie das Hauptgewicht auf die Darstellung und Mimik, während die Stimme namentlich in den höheren Lagen an ihrer vormaligen Schönheit Einbusse erlitten hat. [illegible] Tons [illegible] was [illegible] durch das [illegible] Spiel [illegible] wird. [illegible] Nachdem wir [illegible] Prag [illegible] Gesang [illegible] Oper — und sie auch [illegible] Wagner — [illegible] Nebensächliches zu betrachten [illegible] Frau Mallinger [illegible] weniger Erfolg [illegible] Als auch dazu der Krieg kam, [illegible] und Band brachte, da ward das Gastspiel [illegible] abgebrochen [illegible] Publikum [illegible] Gesänge [illegible] Opernrepertoire [illegible] Personal [illegible] wohl [illegible] Hoffnung [illegible] — Um Conservatorium [illegible] eine respectable Anzahl [illegible] Musikinstrumente [illegible] Namentlich [illegible] Hegenbarth [illegible] Cello, [illegible] (Clarinette) [illegible] Fagott [illegible] worden [illegible] Am 1. October beginnt [illegible] Lehrcursus [illegible] in der Theorie der Musik und im Spiele [illegible] empfohlen.

ANZEIGER.

[143] **Schuberth's kleines musikalisches Conversations-Lexikon**

Biographien, Geschichtliches, Fremdwörter, Theoretisches etc.

erscheint in 8[ter] [illegible] auf 40000 Artikel vermehrter Auflage bei Schuberth & Co., nachdem über 35000 Exemplare in die Welt gegangen. — (Preis 1 Thlr.)

[illegible]

☞ Zur [illegible] Auflage in [illegible] Heften [illegible] Conservatorien und [illegible] welche sich für dieses Werk interessiren, erhalten [illegible] Exemplare [illegible] durch alle Buch- und Musikhandlungen.

[145] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. Gross Royal-Format. Preis 22½ Ngr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen [illegible] Beachtung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske, [illegible] hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[146] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.

Ein Cyklus von Tänzen

für das Pianoforte

componirt von

Constantin Bürgel.

Op. 13.

Nr. 1. **Polonaise** [illegible] Ngr. Nr. 2. **Ländler** [illegible] Ngr. Nr. 3. **Polka** [illegible] Ngr. Nr. 4. **Walzer** [illegible] Ngr. Nr. 5. **Mazurka** [illegible] Ngr. Nr. 6. **Menuett** [illegible] Ngr. Nr. 7. **Galopp** [illegible] Ngr.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Wermann in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 7. September 1870. | Nr. 36. | V. Jahrgang.

Inhalt: Zur Quintenfrage. — Anzeigen und Beurtheilungen (Geistliche Musik aus dem 11. und 16. Jahrhundert, herausgegeben von G. W. Teschner. — Abhandlung über die Harmonik des Aristoxenus [illegible] von Dr. Karl v. Jan. — Beilage der Ausbeilung von Anton André's Opfertaschen). — Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts (Schluss). — Berichte, Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Quintenfrage

Von H. Bellermann.

Die Nummern 28, 29 und 30 dieser Zeitung brachten einen von »Zur Quintenfrage« überschriebenen Aufsatz von H. Sattler, in welchem das von allen guten Meistern streng befolgte Gesetz des Verbotes paralleler Quinten als ein nicht mehr so streng bezeichnet wird. Der Verfasser beginnt mit folgenden Worten: »Längst schon wird das alte Quintenverbot nicht mehr respectirt, ein neueste Zeit besonders ist diesem Verbote arg ungesetzt, so dass eine gänzliche Beseitigung desselben gedrungen ist. Obgleich ich nicht so radical zu Werke gehen möchte, so kann ich doch nicht leugnen, dass ein allgemeines Verbot der Quintenparallelen nur noch für Schüler von Bedeutung sein kann, während Meister des harmonischen Satzes sich längst davon befreit haben.« Nach diesem Ausspruch müssten sich also in den Meisterwerken eines Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart und anderer bedeutender Componisten des vorigen Jahrhunderts, wie Graun, Hasse u. s. w. Beispiele von Quintenparallelen in so ansehnlicher Menge aufstellen lassen, dass man daraus erkennt, dass ihnen dieses Gebot unwesentlich schien. Dem ist aber nicht so; im Gegentheil nicht nur die genannten Meister, sondern alle Componisten des vorigen Jahrhunderts und des Anfangs dieses, welche auch eine Seite gemäss ihrer Studien an die Vocalmusik und den strengen Contrapunkt gemacht haben, halten das Quintenverbot für eins der ersten und wichtigsten harmonischen (oder besser symphonischen) Gesetze, so dass man mit vollster Bestimmtheit sagen kann, dass, wenn sich einmal in diesem oder jenem Werke bei ihnen eine Quintenparallele vorfindet, diese weiter nichts ist als ein durchgeschlüpfter Flüchtigkeitsfehler, ein Versehen, so wie sich bei Schiller und Goethe hin und wieder ein kleiner Fehler, oder wie dem nach höchster Formvollendung strebenden J. H. Voss oder A. v. Platen gelegentlich noch einmal ein nicht ganz correct gebautes Vers entschlüpft ist. Zwei von zwei menschlichen Stimmen ausgeführte parallele Quinten klingen immer schlecht, mögen sie sprung- oder stufenweise einhergehen *) und da das menschliche Ohr einmal von der Natur so fein eingerichtet ist, dass es den Gang der Stimmen auch im mehrstimmigen Gesange wohl unterscheiden kann, so werden dieselben auch nicht durch die Mehrstimmigkeit verdeckt — und wenden wir es auch für den Zuhörer an, würden sie dennoch auf die Ausführenden, die Sänger, höchst unangenehm wirken. So wären z. B. in dem ersten von Herrn H. Sattler als erlaubt aufgestellten Sätzchen

den Bassisten und Tenoristen aufrichtig zu beklagen, wenn jene Stelle in einer wirklichen Composition vorkäme und gesungen werden sollte. Und weiss denn Herr Sattler wirklich nicht, dass, nachdem die Mensuralmusik aus ihrer ersten Rohheit und Kindheit herausgewachsen, sofort von den Theoretikern das Quinten- und Octavenverbot ausgesprochen wurde, so z. B. im vierzehnten Jahrhundert von Johannes de Muris (vergl. meinen Artikel über die Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen bei den ältesten Mensuralisten in No. 11, 12 und 13 dieser Zeitung). Die frühe Aufstellung dieses Gebotes schliesst freilich nicht aus, dass man in der folgenden Zeit, im fünfzehnten Jahrhundert, noch bisweilen einzelnen Quintenparallelen begegnet, und ist z. B. ein Stück des berühmten Theoretikers Adam de Fulda**) bekannt, in welchem an fünf Stellen ganz nackte Quintenparallelen vorkommen. Im sechzehnten Jahrhundert hat sich jedoch die Sache vollständig geklärt und es ist kaum noch eine

*) Es ist hier natürlich nur von parallelen Quinten die Rede (s. Beispiel a). Quinten in der Gegenbewegung, wie wir sie im Beispiel b sehen, und ferner die Folgen von Quinten und Duodecimen (im Beispiel c) sind zu allen Zeiten erlaubt gewesen. Im letzten Beispiel müssen wir uns eine dritte (und vierte) Stimme hinzudenken, da die Duodecimen [illegible] wegen kaum noch im reinen Vocalsatze bei zwei einzelnen Stimmen vorkommen dürfte.

a. schlecht | b. gut | c. gut

**) Das Stück, welches ich hier meine, ist eine vierstimmige Motette *[illegible] laus et gloria*, durch Glarean's Dodecachordon S. 265 und 266 erhalten.

Spur von Quintenparallelen zu finden. Die Werke eines Orlando Lasso, Palestrina und der zahlreichen Zeitgenossen derselben sind so überaus rein in deren Bearbeitung, dass man in dem ersten Bande der von uns herausgegebenen vierstimmigen Motetten Palestrina's mit nur einigem Beispiel von Quintenparallelen aufgestossen ist, welches auch aber ganz deutlich als ein Mittelpunkts-Fehler — (man bedenke nur die ungeheure Production einer Zeitgenossen wie Palestrina) — hervortritt. Dieses von allen grossen Meistern stets mit aller Strenge beobachtete Kunstgesetz aus dessen Aufstellung, wo die Zeit einer kunstgerechten Behandlung des mehrstimmigen Gesanges datiren müsse, — dieses Gesetz soll jetzt mit einem Male seine Geltung verloren und nur als eine dem Schüler nur anhaftende Schranke (damit er durch dieselbe andere Fehler vermeide) ausgesprochen worden? Hiernach hätten die früheren Meister, welche sich wahrlich durch eine bewunderungswürdige Sicherheit in der Form und durch die Grossartigkeit und Tiefe ihrer musikalischen Gedanken von unseren heutigen Componisten so vortheilhaft auszeichnen, sich ganz unnützerweise eine Freiheit versagt, ohne welche man zwar, wie unsere Neueren ausgeführt, [illegible] wohl auskommen kann, welche aber doch im Grossen und Ganzen ein nicht unwesentlicher Fortschritt gewesen wäre. So kann nur die Unwissenheit sprechen, welche von der Entwicklung und Geschichte unserer Kunst gänzlich absieht!

Wie kommt es nun aber, wird man fragen, dass heutzutage in dieser Weise mehr gefehlt wird? Das ist ganz erklärlich, weil auf dem Clavier Alles klingt und Alles ausführbar ist, und dieses elende Instrument heutzutage zur ersten Bildung des Musikers benutzt wird. Früher war es anders, da war es das erste, dass die Knaben singen lernten, und wenn sie Musiker werden wollten, sich im zwei- und dreistimmigen Satze so lange übten, bis sie fliessende, sangbare (d. h. für wirkliche menschliche Stimmen ausführbare) Melodien verbinden konnten. Heutzutage wird dagegen die Harmonie- oder Accordenlehre mit dem Clavierunterricht oft verbunden und der Musiker ist fertig. Wer für Clavier und Instrumentenspiel schreiben will, mag ja seine Studien sonstwie zu machen, und dann sogar Quintenparallelen setzen, wie das Papier nur tragen kann, — aber ich rede nicht von wirklicher Musik, d. h. vom Gesang und vom mehrstimmigen Gesang, wo sich mehrere schön geführte Stimmen harmonisch und sympathisch umschlingen sollen. Eine solche Musik leidet keine Quintenparallelen! So lange daher die Instrumentalmusik nicht zu die beiden Grenzen einer Nachahmung des Gesanges zurückkehrt oder mit dem Gesange vereinigt, zur Begleitung und Ausschmückung desselben dient, ist sie die Entwicklung der Kunst höchst nachtheilig, verleitet zu tausend Irrthümern und entfremdet uns immer mehr jenen grossen Meistern vergangener Jahrhunderte, welche heut und immer unsere Vorbilder und Lehrmeister sein müssen, wenn die Kunst nicht noch tiefer sinken soll.

Dies ist meine Ansicht der Sattler'schen Theorie gegenüber. Auf die vom Vorlesen hingeführten Beweise in welchem von Expansiv- und Attractiv-Kraft und noch andern Naturkräften die Rede ist, muss ich aber unterlassen absichtlich, da es mir nur darauf ankommt, ein Wort für unsere Kunst und deren unabänderliche Gesetze zu reden, nicht aber Herrn Sattler lächerlich zu machen. Ueber die sogenannten verdeckten Quinten und wo dieselben im guten Verhalten statthaft sind, werde ich in der nächsten Zeit einige kurze Bemerkungen bringen.

Nachschrift. Nachdem ich die vorstehenden Zeilen über die Sattler'schen Quintenfolgen bereits der Redaction dieser Zeitung zugesendet hatte, ging mir № 34 derselben zu, in welchem Herr W. Oppel in einem Artikel zwar gegen die Sattler'sche Beweisführung auftritt, mit diesem Herrn aber die Ansicht theilt, dass Quintenfolgen in einzelnen Fällen zulässig seien. „Das Verbot derselben“ heisst es dort, „gänzlich aufzuheben, wie wohl schon vorgeschlagen worden, scheint nicht räthlich, da manche Quintenfolgen entschieden hässlich klingen; es ist seinen ganze Strenge bestehen zu lassen, bevor alle diejenigen nicht wünschen, welche gleich uns die Meinung sind, dass viele Quintengänge nicht hässlich, sondern herrlich klingen.“ Wir nehmen an, dass die Ohren des Herrn W. Oppel, der in diesen Blättern doch sonst der wahren Kunst das Wort gesprochen hat, ebenso wie die anderen musikalisch gebildeter Menschen eingerichtet sind, dann muss denselben jede Folge paralleler Quinten unangenehm sein, für den Fall nämlich, dass sie wirklich hört. Worauf kommt es aber an? Alle die Herren, welche für die Zulassung paralleler Quinten kämpfen, kommen mit Beispielen, in denen die Quinten (in dem vollen Klange verschiedener Stimmen und Instrumente und durch die eigenthümliche Führung der anderen Stimmen) sich dem Ohre des Zuhörers verstecken. Ich führe hier zwei Beispiele an:

Graun's Tod Jesu.

Sehr langsam. — Händel's Josua.

Zerbrecht den Speer, Zerbrecht

Zerbrecht den Speer, zer- - brecht den Speer

Sollen wir solche Quinten ehren, weil wir sie beim Hören nicht immer zu bemerken im Stande sind, gut heissen? Ich habe schon oben gesagt, dass die Musik nicht nur für das Ohr, sondern auch für die Ausführenden, die Sänger, geschrieben ist, und die von solchen Fehlern oft sehr unangenehm berührt werden. Durch die Quinten stehen in beiden Beispielen die Mittelstimmen in keinem guten Verhältniss, wie jeder Sänger empfinden wird, welcher eine solche Stelle ausführt und sich gezwungen sieht, in Rücksicht auf die übrigen Vortrag [illegible] zumal den Tenor und Alt allein [illegible] Sopran singen zu lassen. Ja, wenn sich bei diesem Ermittlung herausstellte, dass die Quinten eine höchst liebliche Wirkung hervorbrächten, so würde man das Quintenverbot beseitigen können. Dem ist aber nicht so. Der Fehler, das schlecht Wirkende, ist thatsächlich vorhanden, und wird nur durch Hinzufügung anderer Stimmen verdeckt und verstärkt. Das Quintenverbot ebenhalten heisst daher die wenigen noch

von den heutigen Musikern anerkannten Kunstgesetze völlig aufheben. — Schliesslich füge ich noch hinzu, dass es mir in keiner Weise etwa in den Sinn kommt, da, wo sich bei den grossen Meistern durch ein Versehen parallele Quinten eingeschlichen haben, eine verbessernde Hand anlegen zu wollen. Die Meisterwerke vergangener Zeiten stehen so hoch und treten in so unübertroffener Schönheit, Tiefe und Naturwahrheit an unsere Seele, dass es Pflicht ist, sie hinzunehmen, wie sie der Künstler geschaffen hat. Keinem Maler wird es einfallen eine falsche Perspective oder eine verzeichnete Figur auf einem alten Gemälde (wenn dasselbe vielleicht durch Kupferstich vervielfältigt werden soll) zu corrigiren, aber kein bildender Künstler wird aus dem Grunde einen vorhandenen Fehler gut heissen wollen, weil er dem weitaus grössten Theile der Beschauer verborgen bleibt. In der Musik ist das freilich etwas anderes!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Geistliche Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Blüthezeit des deutschen Kirchengesanges, herausgegeben von **G. W. Teschner**.

1. Lieferung. **Joh. Eccard**, 12 vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur $1^1/_3$ Thlr.
2. Lieferung. **Mich. Altenburg**, 10 vier- und fünfstimmige Gesänge. Partitur $1^1/_3$ Thlr.

Magdeburg, Garrt'schen'sche Musikalienhandlung (1870.) Fol.

Von dieser Sammlung erschien kürzlich die zweite Lieferung, welche einen verhältnissmässig wenig bekannten Tonkünstler **Michael Altenburg** vorführt. Die erste Lieferung dagegen bietet uns eine Auswahl von Eccard's Gesängen, die durch Teschner u. A. früher schon vollständiger publicirt waren und wobei wir den Zweck einer abermaligen Publication der Partitur nicht recht einsehen, denn so gross ist doch die Nachfrage nach dessen schönen alten Gesängen nicht, dass Concurrenz-Ausgaben dadurch gleichsam wie selbst hervorgerufen würden; vielmehr will uns bedünken, dass das Drucken und immer wieder Drucken bei verschiedenen Verlegern und in verschiedenen Sammlungen, deren Menge nicht einmal dem bibliographischen Forscher bekannt ist, die Preise hochhält, weil der Verleger nun eben bereits nur auf einen kleinen Absatz rechnet und sich daher zu decken sucht. Von den vielerlei Ausgaben hat daher ... Nutzen, weder der Verleger, noch das Publikum, noch der edirte Componist und der Herausgeber wohl ebenfalls nicht. Bei dem über ganz Deutschland ausgebreiteten Verlage wäre es doppelt wünschenswerth, das Zusammengehörige auch möglichst zusammen zu halten. Es ist Thatsache, dass ein Vermögen dazu gehört, alle Sammlungen anzuschaffen, in denen alte Musik neu herausgegeben ist, und hierbei kommt man mehrfach in die Lage, dieselben Stücke ein Dutzend mal erwerben zu müssen. Unser Wunsch wäre also, dass diejenigen, welche, wie Herr Teschner, mit Sachkenntniss und Liebe die Werke der Väter sammeln, nicht immer wieder Eccard, sondern andere Zeitgenossen bringen möchten. Wie wenig das Feld noch ausgebeutet ist, zeigt wieder das vorliegende zweite Heft.

Die aufgenommenen 10 Chorsätze aus Sammlungen, welche Altenburg in den Jahren 1620—1623 herausgab, sind von verschiedenem Umfange. Einige sind klein, mit Liedförmigen Einschnitten, andere sind mehr ausgeführt. Mehrfach begegnen wir einer Wiederholung des Abgesanges, was ja im ganzen 17. Jahrhundert bei der Vocal- wie bei der Instrumentalmusik als Schlussweise mit gebräuchlich war. Dergleichen ist aber bei dem Gesange eigentlich weniger passend, als bei Tasteninstrumenten, welche variiren und coloriren können, während der mehrstimmige Gesang steif bei den Noten beharren muss. Dieser Uebelstand zeigt sich gleich bei der ersten Nummer, dem in den Weihnachts-Festkreis gehörenden fünfstimmigen Chore »Ach mein herzliebes Jesulein«, wo die Harmonie von [Notenbeispiel] auf [Notenbeispiel] zurückfallen muss, um die Wiederholung zu bewerkstelligen, was immer etwas gequält herauskommt. Das Stück beginnt in E-moll [Notenbeispiel] und schliesst in A-dur [Notenbeispiel], was keinen rechten harmonischen Zusammenhang giebt, ist im Uebrigen sehr hübsch und wohlklingend. Das zweite, ein Osterlied »Macht auf das Thor der Gerechtigkeit«, hat diesen Zusammenhang zwischen Anfang und Ende, aber ihm fehlt das eigentliche Band in der Mitte, die Tongänge sind nur lose verbunden; der Componist schlägt kräftige Töne an, aber bei der mangelnden Einheit fehlt der Schwung. Sehr gelungen dagegen ist das kleine, nur 16 Takte lange dritte Stück »Himmlischer Vater, Ichbenne«; bei diesem fügt sich Alles schön zusammen. Von dem bedeutend längeren vierten »Aus Jacob's Stamm ein Stern sehr hier« ist dagegen nicht viel Rühmliches zu sagen. Der erste Theil geht wohl an, verdirbt aber alles wieder durch den

künstlichen Schluss [Notenbeispiel] wo man

das *E* für einen Fehler halten würde, wenn es nicht in zwei Stimmen stünde. Dieser Schluss hat, abgesehen von dem Missklange zwischen den einzelnen Stimmen, gar keine schliessende Kraft. Hier tritt uns der Mangel zu Tage, die bei den beschränkten Modulationsmitteln, welche den Alten zu Gebote standen, hie und da sich einstellen mussten, aber von den wirklich grossen Tonmeistern im richtigen Gefühle gewöhnlich vermieden wurden. Der zweite Theil dieses Stückes ist besonders für uns dadurch ungeniessbar, weil »Herrn« auf verkehrte Taktstelle gelegt ist und immer »Hérrn« gesungen wird.

Der Herausgeber hätte dies durch Zusammenziehung [Notenbeispiel] in dem Herrn vermeiden und das Ursprüngliche in einer Note angeben können, da eine Verwerthung für Gesangvereine, nicht aber ein buchstäblicher Abdruck zum Hauptzweck war. Dies beweist er selber, und zwar bei dem in Rede stehenden Satze, wo er die Breven und Semibreven in Baxen und Halbe verwandelt. — Das vierstimmige Kinderlied »Herzlicher Gott du treuer Hirt«, nur 22 Takte lang, ist wohlklingend, voll einfacher Kunst und mit dem Reiz der Unschuld ausgestattet. Das ebenfalls kleine Stück, mit welchem die Sammlung schliesst, das fünfstimmige Lied mit Fastenzeit »Jesus de Gottes Lämmelein«, nur aus vier Liedzeilen bestehend, die sich durch eine Pause des ganzen Chores abheben, ist unübertrefflich durch den breiten Schwung der Melodie, der den ganzen Tonkörper einheitlich zusammen fasst. Als Beispiel theilen wir die erste Liedzeile mit.

Ju - so, du Got-tes Läm - me - lein,

Ju - so, du Got-tes Läm - me - lein,
Ju - so, du Got-tes Läm - me - lein,

Ju - so, du Got-tes Läm - me - lein.*)

Unter den längeren Tonstücken ziehen drei vierstimmige Weihnachtsgesänge (Nr. 4, 7 und 8) unsere Aufmerksamkeit an sich. Von diesen leidet der erste »Herr Christ, lass leuchten uns dein Sterne«, entschieden unter der Liedform, denn der fugirte Anfang verlangt zur ausbaulichen Gestaltung des Tonsatzes nothwendig die Form der Motette. Das zweite »Wir danken dir Herr Jesu Christ«, welches sich einfacher hält, leidet weniger unter diesem Uebelstande, ist aber im Uebrigen nicht glücklich getroffen und athmet keine Christfreude. Das beste ist der letzte, »Lob Ehr und Preis zu aller Zeit«, welches sich freier aufschwingt und nicht ohne Schwung und Lebhaftigkeit ist, auch eine bedeutende Gestaltungskraft zeigt. Ein eigentliches Weihnachtslied möchten wir es aber trotzdem nicht nennen, wenn es auch mit etwas grösserem Rechte diesen Anspruch erheben darf, als die beiden vorigen Stücke. Und wie angenehm der Modulation oft bei Altenburg ist, zeigt der dreistimmige Anfang:

Lob Ehr und Preis zu al - ler Zeit

Die deutschen Tonsetzer um 1600 waren allerdings in einer schlimmen Lage, sie sollten Neues bringen, und die Mittel waren noch ungenügend ausgebildet. Zugleich sollten sie an den Gesanghaltungen festhalten, und ein frei selbständiger motettartiger Chor kann auf diese Weise nicht entstehen. Bernard, der die Schwierigkeit zum Theil überwand, liefert trotzdem den besten Beweis hierzu. Dass Altenburg nicht der Mann war sie zu überwinden, zeigt die ganze vorliegende Sammlung, besonders aber das fünfstimmige »Zion, da die treue Kraft Nr. 12«, in welchem die Wiederholungen des Ausdrucks noch um so nichtssagender lassen, je dürftiger die Stimmen verflochten sind. Die Grenzen zwischen Lied und Motette und die untergeordnete Mittel waren beiden anders, und, den Einen Heinrich Schütz ausgenommen, keiner der alten deutschen Tonsetzer klar gemacht zu haben. — Ein anderes Zionslied »Zion du treue Ehrenkrone« ist sechsstimmig und von bedeutender Länge. Hier hat Altenburg seine besten Kräfte angespannt und wird man ihm das Zeugniss nicht versagen, dass er sich in der Gesellschaft der besten deutschen Tonsetzer seiner Tage wohl sehen lassen kann. Solche ausgeführte sechsstimmige Stücke waren es gewiss auch, welche ihm

*) Herr Taschner schreibt C also Adelfrevstadt vor, was auf einem Versehen beruhen muss.

**) Der ganze Satz steht auch bei Winterfeld, Ev. Kirchengesang II Nr. 48.

von einem Zeitgenossen das Lob zuwege brachten, er sei der Orlando Lasso in Thüringen.*) Er verdient es durchaus, dass unsere Gesangvereine seine Bekanntschaft machen.

Diejenigen unserer Leser, welche sich für das Studium der alten griechischen Musik und ihrer Literatur interessiren, machen wir auf das diesjährige Oster-Programm des Gymnasiums zu Landsberg a. d. W. aufmerksam. Ausser den Schulnachrichten des Professors und Directors Dr. Klimpel enthält dasselbe eine sehr lesenswerthe und interessante Abhandlung des Oberlehrers Dr. Karl von Jan über die Harmonik des Aristoxenianers Kleonides, 45 Seiten in gr. 4to. Der Zweck des Schriftchens ist nachzuweisen, dass die seit langer Zeit dem Mathematiker Euklid zugeschriebene Εἰσαγωγὴ ἁρμονική (introductio harmonica) einem gewissen Kleonides, einem mittelbaren oder unmittelbaren Schüler des Aristoxenus, zum Verfasser hat, eine Ansicht, welche Paul Marquard in seiner im Jahre 1868 erschienenen und vor einiger Zeit in diesen Blättern besprochenen Ausgabe der harmonischen Fragmente des Aristoxenus (wenn auch nicht mit völliger Bestimmtheit) bereits ausgesprochen hat. Der erste Theil der von Jan'schen Abhandlung enthält eine kurze Besprechung der Marquard'schen Ausgabe, namentlich in Bezug auf die vom Herausgeber unternommenen Umstellungen im Texte, ferner beiläufige Beurtheilungen Westphal'scher Ansichten u. s. w., die wir hier nicht zu berühren haben. Wir wollen nur noch hinzufügen, dass schon seit längerer Zeit Zweifel herrschten, dass der Verfasser der sectio canonis mit dem der introductio harmonica identische Person sei, wenn man auch jenem des zweiten Schriftchens keinen besonderen Namen beizulegen wusste.

Ueber eine namentlich in unserer Zeitung erörterte Angelegenheit, die André'schen Sprüchwörter, hat der Verleger das zu Tage Geförderte zusammen gestellt in einer kleinen Schrift betitelt: »Einige der Aechtheit von Anton André's Sprüchwörtern (Offenbach: M. bei Joh. André).« Es sind hier die vorgeblichen Beweise für die ... des Haydn'schen Ursprungs, welche die Herren Aibl und Kalm producirten, nebst der Protesten André's, den verschiedenen Aufsätzen unserer Zeitung und anderen wirklichen Beweisstücken für die Autorschaft des verstorbenen verdienstvollen Hofraths André zusammengestellt, und bemerkt der Verleger (mit unsere Bemerkung, eine juristische Betrachtung hochzuführen, Bezug nehmend), er könne gegen das Münchner Urtheil nicht bei den Gerichten klagbar werden, weil bei den eigenthümlichen Verhältnissen, dass der Autor zugleich der Verleger war und aus anderen Gründen, gewisse Formalitäten von ihm nicht erfüllt werden dürften; er habe aber durch die Oeffentlichkeit gegen das Verfahren der Herren Aibl und Kalm erhoben. Ist auch völlig genügend, und das literarische Gericht ist hier entschieden mehr spruchberechtigt als das Landgericht. Die Freiheit des Eingreifens, welche dort herrscht, zieht die Frage zwar mehr in die Länge, aber die Verhandlungen sind lustiger, der Urtheilsspruch ist befriedigender und die Unantastbarkeit für den Unterliegenden grösser. Die Münchener Herren haben weiter keine Berufung angemeldet, also scheint sie ihre Sache selber wohl als eine hoffnungs-

*) Michael Altenburg wurde um 1584 in Thüringen geboren und scheint sich von Jugend auf dem geistlichen Stande gewidmet zu haben. Schon 1608 begegnet uns ihm als Pfarrer zu Tröchtelborn und Marbach, zwei Dörfern in der Gegend von Erfurt, später als Prediger in Erfurt, wo er am 12. Februar 1640 seinen Lebenslauf beschloss. Er war also was man jetzt einen Dilettanten nennt.

lass an. Wir weisen nachdrücklich darauf hin, dass sie den Katechismus gelesen haben, sich nicht weiter lächerlich zu machen. Ein rechtzeitiges Eingeständniss des Irrthums wäre offenbar besser gewesen, denn irren ist menschlich.

Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation
von
Gustav Jacobsthal.

(Schluss.)

I. Die Franconische Periode.

1. Die Lehre Franco's von Cöln.

Die Notae simplices, die verschiedenen Arten der Plica an denselben und die Pausen.

Bei Franco kommen dieselben 4 Notengattungen

duplex longa
longa
brevis
semibrevis;

vor, die in den allgemeinen Bemerkungen angeführt worden sind. Jede von ihnen, mit Ausnahme der duplex longa, hat zweierlei Werth, wie es dort auseinandergesetzt wurde.

Die Plica kommt bei den notae simplices vor an der longa, an der brevis und, wie schon früher gesagt, an der letzten von drei zu einer Silbe gehörigen semibreves (ordinatio).

Ihre einzelnen Arten sind:

plica longa ascendens
" " descendens
" brevis ascendens
" " descendens

Von der plica semibrevis giebt Franco kein Beispiel. In gleichzeitigen Schriftstellern kommt diese aber nur ascendens vor.

Es giebt solche Pausen, deren Zeichen Striche sind, welche die Notenlinien durchschneiden. Es sind dies

1. pausa longa perfecta, ein Strich, der drei spatia ausfüllt.
2. pausa longa imperfecta, ein Strich, welcher zwei spatia ausfüllt.
3. pausa brevis recta, ein Strich, welcher ein spatium ausfüllt.
4. pausa semibrevis major, ein Strich, welcher ⅔ eines spatium ausfüllt.
5. die pausa semibrevis minor, ein Strich, welcher ⅓ eines spatium ausfüllt.
6. finis punctorum, ein Strich, welcher alle vier spatia ausfüllt.

Die letztere ist eigentlich keine Pause. Franco nennt sie immensurabilis, als zeigt uns an, dass die vorletzte Note als longa zu messen sei, wenn dieselbe nach Massgabe des modus in dem sie vorkommt, auch als brevis zu rechnen wäre.

Die Ligaturen.

Die Ligatur ist

1. ascendens, wenn die zweite Note derselben höher steht als die erste.
2. descendens, wenn die erste Note höher steht als die zweite.

Bei der Werthbestimmung der einzelnen Noten der Ligatur betrachtet man zunächst den Anfang (principium) derselben, das ist

die erste Note.

Dieselbe ist longa (ligatura sine proprietate)

1. in ligaturae ascendens, wenn sie einen herabgehenden Strich an der linken oder rechten an der rechten Seite hat.
2. in ligaturae descendens, wenn sie keinen Strich hat.

Die erste Note ist brevis (ligatura cum proprietate)

1. in ligaturae ascendens, wenn die erste Note keinen Strich hat,
2. in ligaturae descendens, wenn die erste Note einen herabgehenden Strich an der linken Seite hat.

Die erste Note ist semibrevis (ligatura cum opposita proprietate), wenn bei ligatura ascendens und descendens die erste Note einen aufwärts gehenden Strich an der linken Seite hat.

Hierdurch wird auch die zweite Note der Ligatur semibrevis.

Die letzte Note ist longa (ligatura perfecta cum perfectione)

1. wenn sie gerade über der vorletzten steht (wobei die Verbindung in einer figura obliqua ausgeschlossen ist).
2. wenn sie tiefer steht als die vorletzte (ebenfalls mit Ausschluss der figura obliqua).

Die letzte Note ist brevis (ligatura imperfecta, sine perfectione, auch cum imperfectione)

1. wenn sie höher steht, als die vorletzte, ohne dass sie gerade über derselben steht, wie bei der longa (hier ist figura obliqua erlaubt, wenn auch nicht gebräuchlich).
2. wenn sie tiefer steht, und mit der vorletzten in einer figura obliqua vereinigt ist.

Die letzte Note ist semibrevis in einer Ligatur von zwei Noten cum opposita proprietate.

Die mittleren Noten sind sämmtlich breves mit Ausnahme der zwei ersten einer ligatura cum opposita proprietate. In den Ligaturen ist das Verhältniss der Notenwerthe zu einander dasselbe, wie bei den notae simplices.

Die Plica in den Ligaturen.

Die letzte Note der Ligatur, doch nur wenn sie longa oder brevis gilt, kann man mit der plica versehen (plicare). Die plica wird angezeigt, wenn sie ascendens ist, durch einen aufwärts gehenden Strich, wenn sie descendens ist, durch einen abwärts gehenden Strich an der rechten Seite der letzten Note.

Die plica ascendens und descendens ist longa, wenn die letzte Note, ob sie höher oder tiefer steht als die vorletzte, mit dieser nicht in einer figura obliqua vereinigt ist.

Die plica ascendens und descendens ist brevis, wenn die letzte Note, mag sie höher oder tiefer stehen als die vorletzte, mit dieser eine figura obliqua bildet.

Ausser den Ligaturen kommen noch Verbindungen von Ligaturen und notae simplices mit semibreves vor, über welche Franco nicht viel mehr sagt, als dass sie conjunctura heissen, dass sie bestehen aus figurae simplices und Ligaturen, und dass es eigentlich weder figurae simplices noch ligaturae sind. Die Regeln über den Werth derselben sind die gleichen wie bei den figurae simplices und den Ligaturen. Es ist bereits über diese conjunctura in den Vorbemerkungen gesprochen worden. Etwas Näheres über ebendieselben erfahren wir noch weiter durch den Tractat des Walter Odington.

Die Ordnung des Werthes der Noten in ihrer wechselseitigen Beziehung zu einander.

1. Eine longa vor einer longa oder vor einer pausa longa gilt drei tempora.

2. Steht zwischen zwei longae oder zwischen einer longa und einer pausa longa eine brevis, so wird die erste longa durch die brevis imperfect gemacht (imperficitur, man könnte hierfür sagen: sie wird imperficirt, es tritt Imperficirung ein), d. h. sie misst zwei tempora.

3. Wenn zwischen zwei longae oder zwischen einer longa und einer pausa longa zwei breves stehen, ist die erste longa perfect; die erste brevis muss als recta mit tempus, die zweite als altera zwei tempora.

4. Wenn zwischen zwei longae oder zwischen einer longa und einer pausa longa drei breves stehen, ist die erste longa perfect und jede der drei breves ist recta, so dass sie alle drei zusammen eine Perfection ausmachen.

5. Wenn mehr als drei breves zwischen zwei longae oder zwischen einer longa und einer pausa longa stehen, so wird die erste longa stets durch die erste brevis imperfect gemacht; von den darauf folgenden breves bringt man je drei als rectae immer in eine Perfection. Bleibt dann

a. keine brevis als Rest übrig, so wird der Werth der zweiten longa durch die folgenden Noten bestimmt.
b. bleibt eine brevis als Rest, so macht diese die ihr folgende longa imperfect.
c. bleiben zwei breves übrig, so ist die erste von ihnen recta, die zweite altera; der Werth der zweiten longa wird durch die ihr folgenden Noten bestimmt.

Ergänzungen für die Regeln 2 bis 5.

Fehlt die in den Regeln genannte erste longa, so dass als Rest übrig bleiben die jedesmal in Rede stehende Anzahl breves und die zweite longa, so erleiden einige Regeln eine Umänderung, da dann stets mit der ersten der übrigen breves eine Perfection beginnt.

Bei Regel 2 imperficirt die brevis die folgende longa.

Bei Regel 3 und 4 wird jetzt der Werth der breves und der folgenden longa geordnet wie vorher. Bei Regel 5 tritt die Veränderung ein, dass mit der ersten brevis eine Perfection beginnt, wonach sich dann die Fälle a, b und c ebenfalls umbilden.

In denselben Regeln 2 bis 5 kann der Werth der Noten ausserdem geändert werden durch das signum perfectionis und divisionis modi genannt. Dies Zeichen, ein dünner Strich oder ein kleiner Punkt, welcher zwischen zwei Noten steht, soll zeigen, dass mit der unmittelbar vor denselben gestellten Note eine Perfection schliesst und mit der folgenden eine neue Perfection beginnt.

Es wird das Zeichen bisweilen gebraucht, wo ohne dasselbe [illegible] nicht anders wird es da stehen, wo der Werth der Noten anders geordnet werden soll, als es in den bisher gegebenen Regeln gezeigt worden ist. Die vor der divisio modi stehenden breves (es wird in der Regel nur eine sein) werden behandelt, als folgte ihnen eine longa, die der divisio modi folgenden breves werden geordnet, wie dies in den Ergänzungen zu Regel 2 bis 5 ausgesprochen ist. Eine longa mit folgender divisio modi, die hier vielmehr signum perfectionis genannt werden dürfte, ist stets perfect.

Es ist hier noch zu bemerken, dass eine Pausa niemals imperfect gemacht werden kann.

Ausserdem bedeutet die divisio modi, wenn sie zwischen Gruppen von zwei oder drei semibreves steht, dass jede solcher Gruppen eine brevis ausmacht.

Alle 5 oben gegebenen Regeln werden in etwa geändert, wenn bei [illegible] brevis entweder eine pausa brevis oder eine ihrem Werth gleichkommende Anzahl von semibreves eintritt.

Jedoch kann weder eine pausa brevis recta noch eine Anzahl von zwei oder drei semibreves, die gleich einer brevis recta sind, gerade eine brevis altera vertreten.

Vielmehr muss für die brevis altera stets eine Pausa von zwei tempora oder eine Anzahl von mindestens vier semibreves stehen, von denen je zwei eine brevis ausmachen.

Ueber die Ordnung des Werthes der semibreves sagt Franco, dass hier dieselben Regeln gelten, wie bei den longae und breves. Es geht aus seinen Worten ferner hervor, dass von zwei zwischen breves oder longae stehenden semibreves die erste minor, die zweite major ist, und dass von drei zwischen breves oder longae stehenden semibreves immer zwei gleich einer brevis sind. Er sagt ferner, dass, wenn zwischen breves oder longae Gruppen von zwei und drei semibreves hintereinander stehen, dies angezeigt werden muss durch die divisio modi, welche eine Gruppe von der andern trennt.

Etwas mehr, zum Theil Abweichendes über diesen Punkt sagen andere fast gleichzeitige Schriftsteller, wie sich nachher zeigen wird.

Die modi.

Es giebt nach Franco fünf modi.

1. Der erste besteht aus lauter longae, und zu diesem gehört auch der, welcher besteht aus longa brevis.
2. Der zweite ist brevis longa.
3. Der dritte longa brevis brevis.
4. Der vierte brevis brevis longa.
5. Der fünfte besteht aus lauter breves und semibreves.

Die Pause des ersten modus ist brevis recta oder longa perfecta, die des zweiten longa imperfecta, die des dritten und vierten longa perfecta oder auch pausa brevis recta und altera zusammengenommen, die des fünften ist pausa brevis und semibrevis. Durch eine dem modus nicht zukommende Pause wird, wie schon oben gesagt, dieser verändert. So wird aus dem ersten modus, wenn eine pausa longa imperfecta eintritt, der zweite modus. Wenn der zweite modus nach der longa eine brevis pausa hat, so entsteht dadurch der erste modus. Ueber den dritten und vierten modus äussert Franco in dieser Ansicht nicht. Von dem fünften sagt er, dass, wenn er mit dem ersten oder zweiten zusammen in einem discantus vorkommt, er an den diesen zukommenden Pausen Theil nimmt, dass aber wenn er sich allein darstellt, er nur die ihm zukommenden Pausen Statt habe.

Die Anzahl der Noten, die in einer Ligatur vereinigt werden können. — (figura ligabilis.)

Wie sich aus den Regeln über die Ligaturen ergiebt, können höchstens zwei longae mit einander in eine Ligatur vereinigt werden und zwar in einer Ligatur von zwei Noten (binaria ligatura sine proprietate et cum perfectione). Ebenso können nur zwei semibreves und zwar nur im Anfang der Ligatur mit einander ligirt werden. Dagegen können breves sowohl am Anfang wie in der Mitte und auch am Ende in jeder beliebigen Anzahl mit einander verbunden werden.

Aus dem Gesagten folgt für die einzelnen modi in Rücksicht auf die Anwendung der Ligaturen Folgendes:

Der erste modus, der aus longa und brevis besteht, hat vorzüglich eine Ligatur von drei Noten (ternaria ligatura) cum proprietate und cum perfectione und dann immer zu Ligaturen von zwei cum proprietate und cum perfectione. Wird der modus aber durch eine Pause verändert, so tritt auch in dem Gebrauch der Ligaturen nach der Pause eine Veränderung ein.

Der zweite modus hat lauter Ligaturen von zwei Noten cum proprietate und cum perfectione und am Schluss eine allein stehende brevis. Bei Aenderungen des modus durch Pausen wie oben im ersten modus.

Der dritte modus hat im Anfang eine Ligatur von vier Noten (quaternaria ligatura) sine proprietate und cum perfectione. Dann folgen lauter ligaturae ternariae cum proprietate und cum perfectione. Bei Aenderungen durch Pausen wie im vorhergehenden modus.

Der vierte modus hat lauter ternariae ligaturae cum proprietate und cum perfectione und am Schluss eine binaria ligatura cum proprietate und cum perfectione. Bei Veränderungen durch Pausen wie in den andern modi.

Der fünfte modus [illegible] ... [illegible]

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Wien. Die Leitung der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde [illegible] ... [illegible]

Wien. [illegible] ... [illegible]

[illegible]

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 14. September 1870. **Nr. 37.** V. Jahrgang

Inhalt: Händel's Passion noch einmal. — Anzeigen und Beurtheilungen (C. Ph. E. Bach: Clavier-Sonaten. — L. v. Beethoven: sämmtliche Sonaten. — Armonia. Auserlesene Gesänge). — Musikfest in Birmingham. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeigen.

Händel's Passion noch einmal.

B. G. Der □-Aufsatz in Nr. 34 dieser Zeitung bedauert, dass die beiden Passionen Händel's noch nicht durch Aufführungen so bekannt geworden sind wie die Bach'schen. Einem solchen Bedauern kann ich mich völlig anschliessen. Ich würde, vom musikalischen oder musikhistorischen Standpunkte aus, auch eine Aufführung der ersten (kleinen), von Chrysander in das Jahr 1704 gesetzten Händel'schen Passion willkommen heissen, welche der Verfasser jenes Aufsatzes als ein »jugendliches Product« nicht weiter befürworten will, obwohl ihm die milde Schönheit einzelner dort vorkommenden Nummern sicherlich bekannt ist. Bleiben wir indess bei der zweiten jedenfalls viel bedeutenderen Passion von 1716 stehen. Der Aufsatz in Nr. 34 stellt sie den Bach'schen Passionen als mindestens ebenbürtig zur Seite und glaubt an eine parteiische Bevorzugung Bach's vor Händel, indem er unter Anderem sagt: »Leider hat schon an vielen Orten unseres deutschen Vaterlandes, welche für Mittelpunkte edlerer Kunstpflege galten, die Vorliebe für den einen Meister [Bach] die schlimme Folge gehabt, dass man sich von dem andern ganz oder fast ganz abwendete. Wenn es wirklich Parteinahmen dieser Art giebt, so wären sie halb traurig, halb lächerlich; jeder wahre Kenner beider Meister bleibt davon unberührt. Gerade im vorliegenden Fall aber kann von einer Zurücksetzung Händel's aus Vorliebe für Bach gar keine Rede sein. Die Gründe, warum die Händel'sche Passion bisher gegen die Bach'schen nicht aufkommen konnte und warum sie auch in Zukunft — so sehr ihre gelegentliche Vorführung zu wünschen ist — eine Bach'sche nicht völlig wird ersetzen können, liegen auf ganz anderen Seiten. Indem ich diese Gründe hier darzulegen versuche, möchte ich die »Singvereine« und ihre Leiter gegen die in jenem Aufsatz erhobene Anklage vertheidigen. Der in meinem Wohnort Stuttgart bestehende Verein für Kirchenmusik wird übrigens von der Anklage gar nicht betroffen, denn der Verein hat am Charfreitag des Jahres 1867 die Händel'sche Passion von 1716 wirklich aufgeführt, und wenn ich noch erwähne, dass ich selbst einigen Antheil an dem Zustandekommen jener Aufführung zuschreiben darf, so geschieht es lediglich, um meine vollkommene Unbefangenheit in dieser Frage zu beweisen.*)

Mit der Ansicht, Händel's Passionsmusik könne denselben tiefen Eindruck hervorbringen wie eine Bach'sche, ja an gewissen Stellen einen noch tieferen, dürfte der geehrte Verfasser des Aufsatzes in Nr. 34 ziemlich vereinzelt stehen. Auch der begeistertste Verehrer Händel's wird zugeben können, dass jene Kraft, welche die späteren Oratorien schuf, im Jahre 1716 bei Händel noch nicht ausgereift war. Wir wollen dies aber ganz beiseite lassen, sogar annehmen, ein Theil des Publikums werde das Rührende in Händel's Musik besser empfinden als das Gewaltige und Erschütternde bei Bach. Gleichwohl wird das Publikum im Ganzen durch die Händel'sche Passion weniger angeregt. Ehe ich die ausserhalb der Musik liegende Ursache bespreche, muss ich die Bemerkung einschalten, dass ich nicht ein Concertpublikum vor Augen habe; bekanntlich kommt eine Passionsmusik nicht zu beliebiger Zeit im Concertsaale zur Aufführung, sondern in der Regel während der Charwoche und meist in der Kirche, also vor einem Publikum, welches nicht streng auf musikalischen Genuss ausgeht, sondern zugleich Erbauung sucht. Auch wer sich nicht gerade als Glied einer frommen Gemeinde fühlt, wird doch dem Werke eine Stimmung entgegenbringen, welche jede Abweichung vom Ernste der biblischen Darstellung wie eine Störung empfindet. Dies nun gereicht in der Anlage der von Händel benutzten Textdichtung Das, was der Aufsatz in Nr. 34 adressirt sehr correct und als Vorzug vor den Texten der Bach'schen Passionen bezeichnet, dem Eindruck des Werkes zum Nachtheil. Niemand nimmt Anstoss daran, dass Oratorien alttestamentliche Gestalten in dramatische Handlung eintreten lassen; bedenklicher aber ist, die Hauptpersonen des neuen Testaments, insbesondere der Leidensgeschichte, dramatisch verarbeitet zu sehen. Wenn in den Bach'schen Passionen Jesus einfach die in den Evangelien ihm zufallenden Bibelworte singt, so ist dies nicht im Geringsten zu beanstanden; auch das in Händel's Passion vorkommende Duett zwischen Jesus und Maria hat noch nichts Verletzendes, dagegen wirkt es zum Mindesten sehr erkältend, wenn in der Händel'schen Passion Jesus sich in ein Zwiegespräch mit der »Tochter Zion« einlässt, und die frostige Wirkung würde selbst bei weniger abgeschmack-

*) Die Thätigkeit des genannten Stuttgarter Vereins, welcher mit seltener Selbständigkeit die aufzuführenden Werke wählt und eine ganze Reihe von Oratorien, Cantaten, Motetten und anderen Chorsachen vorgeführt hat, die den meisten Vereinen kaum dem Namen nach bekannt sein dürften, wird uns hoffentlich der Verfasser des obigen Aufsatzes einmal eingehender schildern. D. Red.

ten Textworten füblbar blieben *). Schlimmer steht es mit Petrus und Judas, die gehobenen und stark sowohl elementarisch als theatralisch, zuweilen geradezu komisch dienen? Daran trägt freilich nicht Händel die Schuld, sondern der Textdichter Brockes; auf Händel's Rechnung kommt nur, dass — einem modernen Ohre unerträglich — Judas Alt singt (im Umfang von [illegible] bis [illegible]) und wohl von einer weiblichen Stimme repräsentirt werden muss. Ich meines Theils finde, im Hinblick auf die Zeit und auf bekannte Männerrollen für Alt in Händel'schen Oratorien, hieran nichts auszusetzen, was eben dieselbe entgegengesetzte Empfindung, welche den Verfasser des Aufsatzes in № 34 zu eigenthümlichen Ausstellungen an Bach's Johannes-Passion bewogen hat, auf Händel's Passion übertragen wollte, der müsste eigentlich tadeln, dass Händel den Verräther nicht mit einem richtigen Bösewichtsbasse ausstellete.

Alles Uebrige aber ist in den Vorbemerkung gesagt, dass vor dem Versuche einer öffentlichen Aufführung eine sorgfältige Ueberarbeitung des Textes vorgenommen worden sei. Andernfalls wäre an eine Aufführung überhaupt nicht zu denken: die ganz unveränderte Beibehaltung der von Brockes gelieferten Dichtung ist absolut unmöglich, und hierin ist wohl der entscheidende Grund zu suchen, warum man sich nicht an Vorführungen des Werkes wagt. Der [illegible] Aufsatz urtheilt sehr mild, wenn er vom Texte blos sagt, dass unsere Poesie inzwischen oft am Ueberalten gegen die Würde des Gegenstandes sich versündigte. Wer die ganze Dichtung durchlesen wird, zugestehen müssen, dass dieselbe für die Gegenwart eine fast ununterbrochene Kette von Geschmacklosigkeiten darstellt. Was die Zeitgenossen des einst gefeierten Brockes für geistreich nahmen, erscheint uns heute in hohem Grade geschraubt, gesucht, widerwärtig, öfters ganz unausstehlich. Wir vertragen nicht mehr, und am allerwenigsten bei einem solchen Stoff, das witzelnde Spielen mit Worten, Bildern und Parallelen, wie wunderlich uns mit Behagen an von den bestbestandenen Blut- und Eiterpoesie (das Lasters Eiterbeulen, das »von Eiter nasse Haupt Jesu Christi dem [illegible] Schedel« etc.). Die wenigen Stellen des Brockes'schen Gedichts, welche nachher in den Text zur Johannis-Passion aufgenommen wurden, gehören zu den unschuldigeren; dennoch hat man schon damals von ihrer Aufnahme einige Operation erforderlich befunden. Dass Brockes seinen Text durchweg in gereimten Versen gab, also auch die evangelische Erzählung überall zurechtsetzte, kann darum nicht zum Lobe gereichen; ein ernster Sinn befand es als naiv gut gemeintes Gemüth nicht die schlichte Sprache Luther's bei Johannes oder Matthäus dem gekünstelten Reimgeschläge vor. Das einzige Erquickliche am ganzen Text bilden die Worte zu den Chorälen, da Brockes hierzu statt eigener Erzeugnisse Strophen aus alten Kirchenliedern verwandelt hat. Gegen den frem-

*) Auf die Erzählung des Evangelisten: »Nun Jesus vor Pilatus die letzte Frage nicht mehr beantwortete« folgt dieser Wechselgesang: (Tochter Zion:) »Sprich, ach Sohn, zu [illegible] Verklagen« und (Jesus spöttische Befragen) »[illegible] Wort kein einzig Wort?« Jesus: »Nein, ich will auch jetzo [illegible] was ich wiederhol[illegible] durch Schweigen, was [illegible] erwiesen.« Dass diese Unterhaltung keine glückliche Erfindung ist, hat auch Herr [illegible], welcher für die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft eine englische Uebersetzung des Textes beigab, anerkannt [illegible] an [illegible] Stelle der Tochter Zion die »gläubige Seele« gegenübergestellt, unter entsprechender Modification des Textes.

berugen Ton dieser Lieder sticht dann freilich die gedunsene Schwülst der Perrückendichtung doppelt grell ab. Beispiele sind schwer auszuwählen, wegen zu grosser Fülle; doch müssen einige mitgetheilt werden. Zunächst nur zwei Proben von den häufig vorkommenden Allusionen durch Doppelgebrauch eines Wortes. Da heisst es: »Der Gott, dem alle Himmelskreise | dem aller Raum zum Raum zu klein ist« oder »Dem Leben spricht im Leben ab | des Todes Tod soll durch euch sterben.« Beispiele von symbolischen Andeutungen und Lustigeponnenen Bildern mag die Geisselung liefern. Die »gläubige Seele« singt: »Ich seh an einen Stein gebunden | den Eckstein, der uns Feuerstein | der ewgen Liebe scheint zu sein | denn aus den Ritzen seiner Wunden | weil er die Gluth im Busen trägt | sein [illegible] so oft man auf ihn schlägt, | so oft mit Stock und Stahl die Schergen auf ihn dringen | aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken springen.« Etwas später: »Schau, wie die Mörder ihm auf seinem Rücken pflügen! | wie tief wie grausam tief sie ihre Furchen ziehn | die sie mit seinem Blut begossen, | woraus die todte Welt des Lebens Ernt entsprossen.« Gleich darauf ist der Rücken nicht mehr ein Acker (!), sondern: »Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken | den Regenbögen ohne Zahl | als lauter Gnadenzeichen schmücken | die (da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget) | der holden Liebe Sonnenstrahl | in seines Blutes Wolken zeiget.« Als Exempeln vermeintlicher Kraftsprache mögen ein paar Ergüsse der »Tochter Zion« dienen. Ihre Aussicht an die Dornenkrone beginnt: »Verwegner Dornhecken Spitze! | verwildert Mordgedräuch, halt ein!« und endet: »Doch der entfärbte Strauch ist [illegible] | [illegible] wie mit kreischendem Gezisch | sein Drachenathem gleiches Laub | durchdringet Schaum, Adern, Fleisch!« Wo der Evangelist den Auszug des Heilands erzählt, ruft sie: »Schäumest du, du Schaum der Welt?« | Spei dein Perlacken Raube | Saat des Drachens | dem, der alle Ding erhält | Schlamm und Geifer ins Gesicht | und die Höll verschlingt doch nicht?« Auch die »dämonische« Haltung der Hauptpersonen ist durch Beispiele zu illustriren. Jesus schickt seinem Gebet am Oelberg folgende Schilderung voraus: »Mein deckt das Sünden Centnerlast, | mich peiniget des Abgrunds Schrecken | mich will ein erbarmungslos Meer | die grundlos ist, bedecken | Mir prasst der Höllen wilde Gluth | aus Bein und Adern Mark und Blut.« Bei der Gefangennahme Jesu feuert sich Petrus zur Abwehr an: »Gift und Gluth | Strahl und Fluth, | verzehre, verbrennen, verschmettern, versenke | den falschen Verräther voll mördrischer Ränke!« | Man haselt Jesum jämmerlich, | und keine Wetter regen sich? | Auf denn, mein unverzagter Muth, | wirf diesen Frevler in eine Flut, | weil es nicht thut | Gift und Gluth, | Strahl und Fluth.« Als Petrus nach der mehrmaligen Verläugnung den Hahn krähen hört, macht sein Reuegefühl auch Luft: »Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth! | Ein kalter Schauer schreckt die Seele | die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle | entzündet schon mein erschrocknes Geblüt | die Eingeweide kreiselt auf glimmen Kohlen | wer löschet diesen Brand? wo soll ich Rettung holen? | Heul, du Schaum der Menschenkinder | winsle, wilder Sündenknecht! | Thränen wasser ist zu schlecht | weine Blut, verstockter Sünder!« Noch drastischer schildert Judas seine Reue: »O was hab ich verfluchter Mensch gethan! | Führt auch kein Strahl? will mich kein Donner fällen? | Grab, Abgrund, brich | eröffne mir die düstre Bahn zur Höllen! | Doch euch, die Höll erstaunt ob meinen Thaten, | die Teufel selber schämen sich [illegible] | ich Hund hab meinen

Gott vergessen! An diesen Recitativ schliesst sich die Arie: »Laust diese That nicht ungerochen, | zerreisst mein Fleisch, zerquetscht die Knochen, | die Larven jener Marterbilder | Strafen und Flammen, Pech und Schwefel | meinem Fittig! | dass sich die verdammte Seele | ewig quäle«. In dem nun folgenden Recitativ kommt die Stelle vor: »Die Sterne werden zu Kometen, | mich Scheusal der Natur zu tödten«, und den Schluss bildet: »Was säugst du denn, Verruchten, ungeheuren Mörder zu? | Eh ich mich soll so unerträglich krauchen, | will ich mich henken«. Damit verschwindet Judas vom Schauplatz; die Worte seines »Abganges« können nicht anders als komisch wirken.

Ist es zu verwundern, dass »Leser von Sängerreihen«, wenn sie Händel's Partitur durchgehen und solche Poesie finden, bei aller Würdigung der Musik sich abschrecken lassen? Sehr treffend charakterisirt Chrysander die Dichtung »als ein Denkmal aus einer verkommenen Zeit, die sich den Leiden des Heilandes in den derbsten Gewalt abschilderte und daran in vornehmer Gesellschaft mit Vergnügen darum empfand«. Wie anders aber die Musik! Während die hochgestelzten Textphrasen uns am Dichter das warme Herzschlag vermissen und eitles Streben nach Selbstverherrlichung argwöhnen lassen, spricht aus der Composition überall das hohe Gefühl, die Versenkung in den erhabenen Stoff. Manche Arien sind von solcher Innigkeit, dass man darüber auf Augenblicke sogar die Verschrobenheit des Textes vergessen kann, — freilich nur auf Augenblicke, nachher empfinden wir den Contrast zwischen dieser Verschrobenheit und jener Innigkeit um so schärfer. Ohne Zweifel ist es ein Verlust, wenn Händel's Werk blos von Partiturlesern oder am Einzelnen am Clavier genossen, nicht in seiner Darstellung von Vielen gehört wird. Mit Einem könnte den richtigen Genuss und die gerechte Beurtheilung des Werkes beeinträchtigen: die Vergleichung mit Bach. Wer Händel's Passion empfehlen will, sollte nicht diese Vergleichung provociren, vielmehr von ihr als einer unbilligen warnen, am wenigsten die Händel'sche Composition durch eine tadelnde Kritik der Bach'schen Passionen heben wollen. Hält man durchaus eine Folie für nöthig, so mag man etwa Graun's »Tod Jesu« hiezu benutzen, aber nicht eine aus den grossartigsten Schöpfungen Bach's, der, so lange man blos Passionen vergleicht, ungefähr um eben so viel über Händel steht als Händel über Graun. Die unerquickliche und im absoluten Sinne gar nicht zu beantwortende Frage, ob nach der Gesammtschätzung Bach oder Händel der Grössere sei, bleibt ja hier ganz ausser Spiel. Händel hatte bis 1716 nur wenig kirchliche Musik geschrieben, sich vorzugsweise als Operncomponist gefühlt und bewährt; die Passion von 1716 war die erste in grösserem Maassstab angelegte Arbeit auf dem Gebiete der geistlichen Musik, zu welchem er sich auch später (wenn man von Compositionen geringeren Umfangs, unter denen gerade die bedeutendsten doch eigentlich Gelegenheitscompositionen waren, absieht) nur noch im Messias zurückgewandt hat, da bekanntlich die übrigen Oratorien nicht unter den strengeren Begriff geistlicher oder kirchlicher Musik fallen. Demnach hat in der Passion der damals 31jährige Händel nicht eines seiner Hauptwerke geschaffen, nicht ein Werk, welches uns den eigentlichen Genius des Meisters in voller Entfaltung zeigt, während Bach in seinen beiden Passionen und der H-moll-Messe auf dem Höhepunkte seiner Kraft und frommen Begeisterung steht. Unter solchen Umständen dürfte selbst der eifersüchtigste Händel-Enthusiasmus sich darüber beruhigen, dass der Händel'schen Passion die Stellung neben und über einer Bach'schen nicht zugestanden werden kann. Dem Componisten des Messias, der prächtigen Oratorien, des Meisters der italienischen Opera wird damit nicht im geringsten zu nahe getreten, und auch seine Passion verliert an ihrem grossen Werthe nichts durch die Thatsache, dass sie nicht gerade die höchste ihrer Gattung ist.

Um in Stuttgart die Aufführung zu ermöglichen, wurde erforderlich der Text soweit thunlich verändert. Die abenteuerlichen Locken und Wülste der Allonge-Perrücke, unter welcher der pomphafte Hamburger Rathsherr einherschreitet, dahin zu beschneiden und zurecht zu kämmen, dass der Dichter wieder in moderner Frisur noch in einem für unser Auge unerträglichen Aufputz erscheint, war keine leichte Arbeit. Wer sich ihr um der Händel'schen Composition willen unterzog, den kann der Verdacht nicht treffen, zu unterschätzen diese Composition. Bei einer solchen Ueberarbeitung muss das Rohe und Ekelhafte, das unnatürlich Geziert und pathetisch Nüchterne beseitigt werden, und doch soll die Färbung jener Zeit im Allgemeinen gewahrt bleiben; auch darf man, wegen naher Beziehungen der Musik auf die Gedanken und Worte der Verse, nicht zu einer ganz selbständigen Umdichtung einzelner Strophen gehen. Zuweilen verlangt die Musik, dass ein bestimmtes Wort an bestimmter Stelle beibehalten oder wenigstens durch eines von ganz ähnlicher Bedeutung ersetzt werde; ist man hierin nicht vorsichtig, so kann die specifische Note einer Compositionsstelle verdeckt werden, wie ein Beispiel aus Bach's Johannes-Passion zeigen mag. Die zweite Arie derselben hat in der Partiturausgabe von Trautwein (Berlin 1824) den Text: »Ich folge dir gleichfalls, mein Heiland, mit Freuden, | und lasse dich nicht, | mein Leben, mein Licht, | mein seligstes Loos | hört aber nicht auf | bis dass du mich lehrest geduldig zu leiden«. Dieser Text ist auch in den Ulrich'schen Clavierauszug aufgenommen. Der ursprüngliche, in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft wiederhergestellte Text lautet: »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten, | und lasse dich nicht, | mein Leben, mein Licht! | Befördre den Lauf | und höre nicht auf, | selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten«. Der wohlmeinende Ueberarbeiter für Trautwein hat nicht bemerkt, dass Bach zweimal das »Ziehen und Schieben« durch eine sehr charakteristische, drängende Figur auf den betreffenden Worten malen wollte, und dass mit dieser Figur die im veränderten Text auf sie fallenden Worte »geduldig leiden« einen Widerspruch bilden.

Meines Wissens steht bis jetzt Stuttgart mit Aufführung der Händel'schen Passion allein. Sollen Aufführungen an anderen Orten nachfolgen, so könnte solchen ein wesentlicher Vorschub geleistet werden, wenn die Händel-Gesellschaft zu ihrer XV. Lieferung nachträglich eine Beilage geben wollte, enthaltend den ursprünglichen Text und daneben eine von ihr für brauchbar erachtete Ueberarbeitung, sei es die Stuttgarter oder eine neu gefertigte. Eine Beilage dieser Art würde ein Seitenstück bilden zu den Textblättern, welche bei den von der Gesellschaft gelieferten Oratorienbänden am Eingang der Partitur stehen.*)

*) Den in Stuttgart zur Aufführung gelangten, von dem Herrn Verfasser herrührenden gereinigten Text habe ich nicht gebracht und werde mich daher bemühen, denselben bald zum Druck zu befördern. Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Carl Philipp Emanuel Bach's Clavier-Sonaten, Rondos und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von **E. F. Baumgart.** Vollständig in sechs Sammlungen. Fünfte Sammlung. Subscriptionspreis 1⅓ Thlr. 43 Seiten in Fol. Breslau [jetzt Leipzig]. Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Die schöne Ausgabe des Herrn Dr. Baumgart von der letzten und grössten Sammlung, welche der »Hamburger Bach« für das Pianoforte veranstaltete, schreitet ihrem Ende entgegen. Das vorliegende fünfte Heft erschien vor einiger Zeit und das sechste, welches die Collection beschliesst, wird noch wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen. Bach liess diese Sammlung in den Jahren 1779 bis 1787 erscheinen, zwar in Leipzig, aber im Verlage des Autors. Am Ende eines langen Lebens, welches Bach allein gebracht hatte, nur keine Reichthümer, musste er um so mehr bedacht sein, aus den veröffentlichten Compositionen für die Seinigen den möglichsten Erwerb zu ziehen. Der damalige deutsche Musikverlag befand sich in einem kläglichen Zustande: wirkliche kaufmännische Unternehmer fehlten fast ganz, wusste man doch nicht einmal, auf welche Weise man Musik publiciren wollte, durch Notenstich oder durch Typendruck. Die Engländer, und namentlich die Franzosen, waren uns hierin weit voraus. Bach's Sammlung erschien in Typendruck, wie alles was damals in Leipzig herauskam, und man muss gestehen, dass dieselbe, was Deutlichkeit anlangt, nichts zu wünschen übrig lässt, auch eine gewisse Zierlichkeit und Angemessenheit, namentlich für Lieder, kann man den damaligen Erzeugnissen der Leipziger Musikpresse nicht absprechen; denn Breitkopf that alles Mögliche, um seine »Erfindung« im besten Gewande erscheinen zu lassen. Aber eine wirkliche Schönheit war dabei nicht zu erzielen trotz der bedeutenden Kosten, und Bach erscheint hier nun unter der Vorsorge seines neuen Herausgebers und durch die Liberalität eines kunstsinnigen Verlegers in einem viel schmuckeren Kleide. Mögen unsere gebildeten Clavierspieler nicht säumen, ihn in diesem bei sich heimisch zu machen!

Die fünfte Sammlung enthält zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien; die noch ausstehende sechste Sammlung ebenso. Sobald letztere erschienen ist, werden wir ausführlicher auf das Ganze zurückkommen. Am Ende der ersten Fantasie der fünften Sammlung erscheint der bei Bach seltene Fall, dass nur Ober- und Unterstimmen ausgeschrieben sind und die Harmonie durch Bezifferung angedeutet ist. Der Herausgeber hat die Mittelstimmen in kleineren Noten angegeben und den betreffenden Gegenstand umfangend in dieser Zeitung zur Sprache gebracht. Die dilettantische Vorstellung, dass es in Bach's Absicht gelegen habe, auch alle nicht bezifferten, und auf den ersten Blick leer erscheinenden Stellen ad libitum mit volleren Griffen auszustatten, entsteht leicht, wenn man Bach als den Vater des modernen Clavierspiels rühmen hört, oft von denen, die kaum eine Note von ihm sahen, wenn man erfährt, welche hohe Meinung Haydn, Mozart und fast alle musikalischen Grössen der Zeit von ihm hegten, und wenn man daraus schliesst, solche Lobsprüche müssten sich gründen auf leicht eingehende effectvolle Werke. Blickt man dann auf seine Musik und gewahrt eine dünne sparrige Zweistimmigkeit, wie z. B. gleich bei dem Anfang des ersten Stückes dieser Sammlung:

Presto.

[musical notation]

[musical notation]

so liegt unseren durch Massengriffe verwöhnten Ohren und Fingern allerdings die Versuchung nahe, hier zu füllen. Aber wer ein wenig mit Geschmack und künstlerischem Verstand begabt ist, muss bald entdecken, dass alle solche Füllung nur vom Uebel wäre und dass es hier lediglich darauf ankommt, den Bass recht deutlich und eindringend, die Oberstimme markirt und in ihrem Schwunge zur Geltung zu bringen. Wer so fortfährt und wirklich ständig auf diese Tonstücke eingeht, der wird einen grossen Genuss daran haben und für einen echt clavieristischen Vortrag Unschätzbares daraus lernen können. Aber mit der Vorstellung, dass es sich hier um Werke handle, deren Schönheit so leicht kenntlich und deren allgemeine Wirkung so sicher sei, wie bei den Productionen unserer grossen Sonatenmeister, muss man nicht an diese Sammlung und überhaupt nicht an etwas heran treten, was den Namen Bach führt. Denn auch Philipp Emanuel Bach war wohl berühmt und laut gepriesen, aber eigentlich nie populär. Oft hat man ihn neuerdings als einen dem Sebastianischen Wesen halb abtrünnig Gewordenen bezeichnet, und doch ist es unzweifelhaft, dass er als Künstler durchaus Theil hat an den specifisch Bach'schen Eigenthümlichkeiten, zu deren Kennzeichen es gehört, dass sie nur schwer, durchschnittlich nie allgemein geschätzt werden können, ohne dass sie dadurch von ihrem Werthe irgend etwas verlieren. Bach selbst äusserte einmal, Musik dürfe die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringe es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bei mir nicht. Aber dieser Ausspruch sagt noch wenig, denn es handelt sich eben darum, auf welche Weise, durch welche Mittel er selber die Herzensrührung bewerkstelligte oder, mit anderen Worten, in welchem Verhältnisse das Trommeln bei ihm stehen. Hierbei erst kommt die Eigenthümlichkeit zu Tage. Edel ist alles, was Ph. E. Bach schreibt, und insofern kann man gern Burney beistimmen, wenn er meint, seine (Clavier-) Compositionen könnten einen Gradmesser des Geschmacks abgeben für junge Musiker, je nachdem sie sie zu schätzen oder nicht zu schätzen wüssten. »Freilich — setzt Gerber hinzu — ist es kein Wunder, dass sie theils wegen des ganz besondern eigenthümlichen Geschmacks ihres Verfassers, theils wegen des itzigen allgemeinen Hanges zum komischen, nicht allgemeinen Beifall erhalten. Aber wäre es möglich gewesen, dass sie jeder seiner Gegner vom Verfasser selbst, auf seinem Silbermannschen Klaviere, hätte vortragen hören können, er würde bald mit der Bachischen Musik ausgesöhnt worden sein.« Eine sorgsame Ausführung ist, wie man auch den Vorbemerkten sich leicht sagen kann, die Hauptsache und die einzige Schwierigkeit bei dieser Claviermusik. Wer hierin sicher gehen will, dem empfehlen wir die Abhandlung des Herausgebers über den Vortrag und die richtige Ausführung der hier in Betracht kommenden Verzierungen. Sie ist als Vorrede der ersten Sammlung beigegeben, kann aber für 4½ Sgr. auch apart bezogen werden.

L. van Beethoven's sämmtliche **Clavier-Sonaten.** Neue revidirte Ausgabe, mit einem Vorworte versehen von Ferdinand Hiller. Billigste Einzel-Ausgabe. Breslau [jetzt Leipzig], Verlag von F. E. C. Leuckart (Const. Sander). In Folio.

Welche von den Gesammtausgaben der Beethoven'schen Sonaten die billigste sei, können wir nicht sagen und würde

ohne Zweifel eine eingehende Untersuchung erfordern, denn in aller Herren Ländern sind jetzt billigere und bessere Gesammtausgaben erschienen, die meisten von namhaften Musikern wenn auch nicht durch persönliche Sorgfalt offirt doch mit deren Herausgeber-Namen versehen, so dass bald jeder bekannte Musiker seine besondere Ausgabe von diesen Sonaten besitzen wird, wie solches bei den Verlagshandlungen — grossen und kleinen, deutschen und ausserdeutschen — schon längst der Fall ist. Alle diese können dreist versichern, ihre Ausgabe sei die beste und billigste und correcteste (oder »ganz correct«, wie C. F. Peters auf französisch zu versichern pflegt), denn wer wird sich die Mühe nehmen einen erschöpfenden Vergleich anzustellen und wer wird namentlich die Correctheit untersuchen? — Was aber die billigste Beth...ausgabe anlangt, so glauben wir dem Verleger der hier angezeigten Edition gern, dass die seinige hierin den Vorrang beanspruchen dürfe. Die Preise variiren zwischen 1 Sgr. (Nr. 37) und 12½ Sgr. (Nr. 44); die Mehrzahl der Stücke kostet 3, 4 und 5 Sgr. Mehr kann man nicht verlangen. Auch ist die Ausstattung gut, und was uns besonders zusagt, ist, dass der Verleger nicht das durch die billigen Ausgaben eingebürgerte Paruum-Octav, sondern das gewöhnliche Musikfolio gewählt hat, welches für den Vortrag doch weit angenehmer ist; man braucht seltener zu wenden und hat eine bequemere Note. Musikstücke, wie diese, die beständig für den häuslichen Gebrauch bereit liegen, wird man sich die Dauer nicht in der Form von Augenpulver ertragen. Das Vorwort von Herrn Ferdinand Hiller ist einzeln für 2 Sgr. zu beziehen; es liest sich recht angenehm, die Ausgabe würde aber ohne dieses Vorwort keinen geringeren Werth haben, und sie darf Jedem empfohlen werden.

Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran herausgegeben von A. G. Ritter. Magdeburg, Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung. Band VII oder Nr. 43 bis 55. Pr. 1 Thlr.

Mit dem 7. Heft scheint die Collection geschlossen zu sein. Alle 7 Bände zusammen sind für 5⅓ Thlr. zu beziehen. Die »Armonia« hat eine weite Verbreitung gefunden und verdient dieselbe vollkommen. Fast sämmtliche Gesänge gehören dem 18. Jahrhundert an. Vertreten sind darin: S. Bach (3), Ph. E. Bach (1), Ferd. Bertoni (1), Caselli (1), G. Conti (1), Durante (4), Ferrandini (1), Fioche (0), Gluck (5), Graun (4), Händel (10), L. Leo (3), Leon. Vinci (1), Marcello (4), Mozart (1), A. Mohling (1), Pergolese (3), Righini (1), Rolle (1), A. Scarlatti (3), A. Stradella (1) und Telemann (0). — also Italiener und Deutsche fast zu gleichen Theilen, ein gerechtes Verhältniss, wenn man bedenkt, dass die Musik beider Länder sich im vorigen Jahrhundert so ziemlich die Waage hielt. Mit Händel ist zugleich England, mit Gluck Frankreich als gemeinsam vertreten; doch wären immerhin einige Nummern von damaligen englischen und französischen Tonsetzern (z. B. Purcell und Arne, Lully und Rameau) willkommen gewesen. Man muss indess erwägen, dass derartige Sammler für das Bedürfniss des grossen Publikums nicht Schöpfer, sondern nur Anlehnlinge sein können. Nur was auf andere Weise bereits bekannt und beliebt geworden ist, erwartet man hier wieder zu finden, nicht selbstständig Erforschtes aus bisher unerschlossenen Quellen. Doch hat Herr Musikdirector Ritter manches schöne Stück aufgenommen, was nicht gerade auf der breiten Heerstrasse liegt und Manchem unbekannt sein dürfte. Bei seiner grossen ausgebreiteten Kenntniss der älteren Musik, in welcher er vorurtheilslos das Gute aller Schulen, Richtungen und Ausdrucksweisen zu schätzen weiss, würde er sicher noch mehr dieser Art aufgenommen haben, wenn nicht, wie gesagt, der Zweck solcher Sammlungen dem Herausgeber gewisse enge Grenzen steckte.

Musikfest in Birmingham.

Das alle drei Jahre hier stattfindende Musikfest begann am Dienstag den 30. August. Es ist das dreizehnte der Reihenfolge und wurde in dem musikalischen Theile grösstentheils von Herrn Costa, oder wie er jetzt heisst Sir Michael, dirigirt.*) Präsident des Festes war der Graf (Earl) Bradford. An Solosängern waren da: die Damen Lemmens-Sherrington, A. J. Sutton, Ilma di Murska, Miss Wynne, Patey nebst Fräul. Tietjens und Drasdil; die Herren Sims Reeves, Vernon Rigby, Santley, Mason, Trigge, Smythson, Signor Foli und Mr. Cummings; die Pianistin Arabella Goddard etc. Gegeben wurde Mendelssohn's »Elias«, das hier bekanntlich so angemein populäre Oratorium, welches Überdies in Birmingham das Licht der Welt erblickte, wo der Componist es vor 24 Jahren ebenfalls im August an einem dieser Musikfeste zuerst dirigirte. Es war ein Werk für den englischen Geschmack, das zeigte gleich diese erste Aufführung. »Der Klang des Orchesters und der ungeheuren Orgel (schreibt M. darüber an Frau Frege nach Leipzig) verbunden mit den starken Chören, die mit aufrichtiger Begeisterung sangen, der gewaltige Widerhall in dem wunderschönen Riesensaale — ein vortrefflicher englischer Tenorsänger (der junge Sims Reeves) — Staudigl, der sich alle Mühe gab und dessen Talente und Tugenden Sie ja wohl kennen, ausserdem noch ein paar recht gute zweite Sopran- und Alt-Soloe — das Alles von mit besonderem Zug und grosser Frische und Lust Musik machend, und haben der grössten Stärke nach die schönsten Pianos hervorbringend, die ich noch je von solchen Massen gehört habe, dazu ein empfängliches, freundliches, mitnachenwilliges oder jubelndes Publicum: das ist wohl des Guten genug für eine erste Aufführung. Auch habe ich was solche in mein ganzes Leben nicht besser je noch nicht so gut gehört, und ich werde fast, ob ich je dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf.« Das damals von Mendelssohn den Aufführenden wie den Zuhörern gespendete Lob können wir mit vollem Recht auch noch jetzt, auch für diese letzte Aufführung in Anspruch nehmen. Es ging so ziemlich Alles ganz vortrefflich und der Chor meinte einen lange nicht so schön hier sangen gehört zu haben. Bei den Meisten hat die Musik noch noch ihre frische Anziehungskraft bewahrt und es wird in den Kreisen unserer Musiker und Musikfreunde nur sehr Wenige geben, die nicht davon überzeugt sind, dass dieses schöne Oratorium den hohen Rang, welchen es gegenwärtig hier einnimmt (jährlich neben oder unmittelbar nach, in der Idee einiger Enthusiasten aber über dem Messias), auf die Dauer behaupten könne. Wie sollte es nicht! Beruht doch die ganze Oratoriencomposition bei bestimmten Meister fast ausschliesslich auf Mendelssohn und [illegible] davon ist dem Elias! Dass dieser Elias Mendelssohn's Hauptwerk sei, wie er eigentlich sein letzter war, daran zweifelt hier Niemand, während in Deutschland von Anfang an der Paulus das beliebtere Werk war und auch wohl noch gegenwärtig ist; denn sonst begreife ich nicht, wie man früher behaupten darf (was namlich z. B. auch von Devrient geschrieben ist), Mendelssohn habe mit dem Elias einen Rückschritt gemacht. Die Sache ist doch sehr ein-

*) Costa hat seine Antheilnahme an dem gegenwärtigen Kriege durch die Composition eines der neuen deutschen Kriegslieder documentirt. Bei Lamborn Cock & Co. in London erschien soeben: *Germany's new National Hymn. All honour to the King! Solo and Chorus. The Music by Sir Michael Costa. With English and German Words.* Partitur 4 s. (1 Thlr.) Clavierauszug 4 s. (1 Thlr.) *D. Red.*

fand. In Deutschland hauptsächlich angeregt durch Bach's Cantaten und Passionen und daneben durch die deutschen Oratorien, die den Cantaten innerlich ähnlich waren, brachte er den Paulus zu Stande, — und in oder für England, wo er von der festeren und grösseren Form des englischen d. h. eigentlich des Händel'schen Oratoriums nähere Anschauung bekam, wurde der Elias geschaffen. Wie sollte man nicht jenes Land das besonders schätzen, was im Anschluss an eine ihm Selbstgewordene Kunstweise entstanden war? Während nun leicht zu bemessen ist, dass in formeller Hinsicht der Elias vor dem Paulus den Vorzug verdient, den Vorzug der Einheit und einer strengeren Rundung, muss doch so viel allerdings zugegeben werden, dass dem Schaffen nach kein Fortschritt über frühere deutsche Werke hinaus stattgefunden hat, sondern dass wir hier nur eine Wiederholung desselben vor uns haben, was jenen deutschen Stücken den Reiz des Originellen sichert. Insofern ist dieses Werk allerdings mangelhaft und die Kritik bloss gestellt, dass beim Eingehen grösserer Kunstformen man sich nothwendig auch die inneren künstlerischen Mittel steigern und nach der neuen Form ändern. Der Elias hat mit dem Messias die grossen Solo-Gesangsscenen für alle vier Stimmen gemein, aber der Mangel wirklicher grosser Arien und reich abwechselnder Recitative ist dem Kenner bald klar und wird auch von da an, wo die specifisch Mendelssohn'schen Melodiephrasen mehr und mehr ablassen, dem grossen Publikum fühlbar werden. Das ersetzt ist aus Stunde aber noch ganz entboden, wenigstens dem Anschein nach.

Von den Sängern war Santley in der Partie des Elias vortrefflich. Seine Stimme ist mehr Bariton als eigentlicher Bass, aber an sich ohne Makel, reich an Ton und an Ausdruck, eine von jenen Stimmen, die sich leicht ins Ohr und ins Herz stehlen. Während er diese grosse Partie ohne Schaden allein bewältigte, schien der um sich unerhebliche Tenorpart für die Schultern eines Einzigen zu schwer zu sein. Vernon Rigby und Sims Reeves hatten sich darin getheilt. Das Gleiche war der Fall mit Sopran und Alt. Man kann es bezahlen, warum soll man sich also nicht diesen Luxus gestatten? Aber nicht allein diese Rücksicht veranlasst es also, das mehrtägige Fest mit täglich zwei Aufführungen bedingt doppelte Besetzung und Reserve, also sucht man das einzelne Concert so anziehend zu machen, wie nur möglich. Ich für meine Person ziehe aber doch die verständnissvolle Aufführung einer ganzen Partie durch eine einzige Person vor und glaube alle verständigen Hörer auf meiner Seite zu haben. Wie gross die Zahl dieser verständigen Hörer sein mag, kann ich nicht sagen, muss mich aber keinen übertriebenen Vorstellungen davon, wenn ich sehe, dass Publikum mit grossem Vergnügen wahrnimmt, wenn die Speisekarte an Solisten sehr gross ist, und wie effectvoll ein gebildet wenn Damen und Herren, kann man in unserem grossen Tageblättern nachlesen. Um auf die Tenoristen zurück zu kommen, so sang V. Rigby den ersten Theil mit schöner Stimme und entsprechender Wirkung. Sims Reeves den zweiten aber als ziemlich passabler Gesangsprima, und doch kann ich in Zweifel sein, wer von diesen beiden der bedeutendere Künstler sei. Sims Reeves war 25 Jahre lang ein Concerttenorist, wie es keinen zweiten gab, und das, dankte ich, ist lange genug, seine Auffassung ist in vielen Hauptpunkten am Muster für alle seine Nachfolger geworden, gerade so wie bei seinen langjährigen Collegiunnen, den beiden Damen, die schon ganz vom Schauplatz abgetreten sind: Clara Novello und Miss Dolby (jetzt Frau Sainton-Dolby). — Ihre Al theilten sich Madame Rudersdorff und Frl. Drasdil, von denen die erstere so zu sagen zu continental singt und wohl den Beifall der Artisten, aber nicht eigentlich den des Publikums gewinnt, weil sie bei anderen Kenntnissen die eigentliche Kunst des entsprechenden musikalischen Ausdrucks nicht genügend studirt hat. Frau Patey kommt mit geringeren Mitteln näher zum Ziel und ist diejenige, welche noch immer am meisten berufen scheint die frühere Miss Dolby zu ersetzen. Anders steht die Sache beim Sopran, wo Frl. Tietjens, obwohl sie der Oper angehört und die Mitwirkung in den Oratorien deshalb nur als Nebenwerk betrachten kann, dennoch Jedem bald die Ueberzeugung verschafft, dass sie auch auf diesem Gebiete eine Künstlerin ersten Ranges ist. Wie [illegible] sämmtlich schön und angemessen ausdrucksvoll ist Alles, was sie singt. Neben ihr hielt Frau Sherrington sich wacker. Chor und Orchester waren nicht zu übertreffen. Die Theilnahme des Publikums stand in dem richtigen Verhältnisse zu der Beliebtheit des Werkes und der Güte der Aufführung: denn vor drei Jahren, als der Elias hier ebenfalls das Musikfest eröffnete, waren nur 1810 Besucher erschienen, diesmal aber 122[illegible], wodurch gegen früher eine Mehreinnahme von etwa 960 Pfd. Sterl. oder 4600 Thlrn. erzielt wurde.

Das Abend-Concert dieses ersten Tages war bunt genug. Da war zuerst ein neues Werk, eine Cantate, componirt von Herrn Barnett und betitelt »Paradise and the Peri« nach Moore's Lallah Rookh, also derselbe Text, den Schumann componirt hat. Schumann's »Paradies und Peri« ist in letzterer Zeit in England ziemlich bekannt geworden, man muss daher annehmen, dass Barnett das Werk kannte und mit der Ueberzeugung an eine neue Composition ging, seinerseits etwas nicht Besseres, so doch eine wohlberechtigte andere Auffassung der Schumann'schen an die Seite stellen zu können. Vielleicht lässt er diese Ansicht, weil ihm gerade das eigen ist, was bei Schumann weniger hervortritt, leichte Melodie und musikalische Farbengebung in den Aussendingen. So zerbricht er sich auch nicht viel den Kopf, um die tieferen Bezüge in Moore's Poem musikalisch zu Tage zu fördern, sondern lässt die Sopran zeitweise immerhin und stellt es musikalisch zu Contrast, aber in der Weise und mit dem Geschick, welches er schon in seinem »Ancient Mariner« bewährte, aber ohne einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Was leicht gefasst ist, muss auch nur leicht. Jene natürliche Einfachheit, die so einfach ernst ist und mit ein paar Tönen so tief zu Herzen dringt, ist eine ganz andere Sache. Herr Barnett geschweige nicht und Leuchten, weil ihm die Kraft fehlt, Schweres zu wagen. So ist keine Aussicht, dass er hier gegen Schumann aufkommen würde, um so weniger, da es sich um ein Gedicht handelt, welches in so zum eigentlichen Gebote dem Genie Schumann's innig verwandt. Dem Barnett aber so beurtheilt was möglich ist. Die Aufführung des Stückes ging gut von Statten und am Schlusse wurde der Componist warm beklatscht und wiederholt gerufen, so dass er, wie wir hoffen, in gutem Humor das Fest verlassen hat. — Der zweite Theil des Abendconcerts bestand aus diesem Mischmasch:

Ouverture zum Freischütz	Weber
Lied »Sleep dearest sleep«	Hatton
Carneval de Venise	Benedict
Trio aus der Zauberflöte	Mozart
Lied »Bid me discourse«	Bishop
Pianofortconcert in G-moll	Mendelssohn
Lied	Charlotte Lemmens-Sherrington
Arie »The snow lies white«	Gollmick
Trio »Qual ei son [illegible]«	Costa
Ungarische Nationalmelodien	
Arie aus Mignon	Thomas
Duett aus der Zauberflöte	Mozart
Quintett aus Lucia	Donizetti
Ouverture zu Zampa	Herold

Als alles dies abgethan war, waren wir tief in der Mitternacht und eigentlich schon auch am Dienstag. Der Carneval von Benedict und heissen von Benedict arrangirt für die Sing-

[illegible] und zwar für die der [illegible] Norika [illegible] die sich damit auf den hiesigen Musikfesten introducirte. Ein curioser Geschmack, doch wir vertragen Alles. Dass die ungarischen Nationalarten [illegible] vorgeführt wurden, ist kaum nöthig zu sagen. Wenn im Programm für diese [illegible] Componist genannt ist, möchte ich für den leeren Platz [illegible] Zigeuner vorschlagen. Das Clavierconcert spielte Arabella Goddard in ihrer bekannten [illegible] für Publikum und Begleiter gleich dankbaren Weise. Und hiermit ward [illegible] und Abend der erste Tag. Ob es Zufall war, oder ob das [illegible] Programm so anziehend wirkte, kann ich nicht sagen; aber Thatsache ist, dass das Abendconcert ausserordentlich gut besucht war. Das Wetter war allerdings sehr günstig, aber dies allein kann nicht die Ursache gewesen sein. Vor drei Jahren war das Abendconcert des ersten Tages nur von 510, diesmal aber von 1 [illegible] Personen besucht.

(Schluss folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Prag.** Anfang August. (Schluss.) Der Tod Mildner's, des Nachfolgers des ersten Inhabers der Lehrkanzel der Violine am [illegible] [illegible] [illegible] Jahres grosse Bewegung. Mildner hatte mit seinem [illegible] Schulen der Prager Geigenschule [illegible] so [illegible] guten Ruf [illegible] dass die Hoffnung auf einen [illegible] Ersatz [illegible] [illegible] wenn man die [illegible] Stellung der [illegible] Lehrkräfte mit [illegible] anderer [illegible] vergleicht. Dem [illegible] Geschick [illegible] württembergischen [illegible] und Mitglied der Hofkapelle in Stuttgart [illegible] [illegible] Vollmacht [illegible] zu danken [illegible] der Erhaltung ihres [illegible] Rufes [illegible] [illegible] Herr J. Bennewitz [illegible] die Traditionen seines Lehrers wach zu erhalten. Man kann die Violine [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Vortrag [illegible] [illegible] nicht nur die meisten, sondern auch [illegible] Aspiranten für [illegible]. Dieser günstige und bemerkenswerthe Umstand tritt aber dem Verdienste des auch als Virtuose ausgezeichneten Bennewitz [illegible]. [illegible] gestalteten sich eben die Leistungen seiner Zöglinge. Unter den vierzehn dieser Concurrenten, welche [illegible] schon angedeutet, alle als tüchtige Geiger hervortraten, ragten insbesondere zwei, Ottokar Ševčík, welcher Beethoven's [illegible] Ziper, welcher das Concert pathétique von Ernst vortrug, als Artisten [illegible] und eine grosse Zukunft [illegible]. Das Programm der [illegible] ersichtlich überhaupt, [illegible] wie man sieht, nicht blos um [illegible] für das Orchester, sondern um Concertisten [illegible] handelt. — Seit Guttermann's Abgang aus Prag hat die Violoncellklasse keinen [illegible] glücklichen Ersatz erhalten, als Popper [illegible] Schüler [illegible] [illegible] in die Welt gesetzt. [illegible] Begabtheit [illegible] [illegible] Schüler [illegible] Hoffnung, dass sie dem Institute zur Ehre gereichen werden, bleibt [illegible]. — Eine Glanzseite des Institutes bildete [illegible] die Contrabassschule. [illegible] [illegible], dass sein Name [illegible] europäisch geworden, [illegible] Virtuosen auf diesem Instrumente [illegible] in [illegible] Gewicht fällt, als [illegible] Lehrer. Die Vorträge [illegible] besonderen Merkmale seiner Methode an sich. Leider wurde Hrabě [illegible] seinem Berufe durch den Tod entrissen und es bleibt nur zu wünschen, dass einer seiner [illegible] vorzüglichen Schüler gewonnen werde, um ihn zu ersetzen. — Auch die [illegible] verlor [illegible] [illegible] Krankheit ihren bisherigen Professor und musste dieser mit Jahr und Tag supplirt werden. Der ausgezeichnete erste Flötist der hiesigen deutschen Oper, Herr Müller, konnte seine Freude an den [illegible] seiner Klasse haben, denn ihre Leistungen waren [illegible] seit Jahren. Die Professoren [illegible] (Clarinette und Oboe), Gross (Fagott und Horn), Janota (Horn mit [illegible] absolvirten Schülern) bewährten ihren längst begründeten Ruf. Der Senior des Professorencollegiums, der treffliche [illegible], geht eben in Pension und kann mit vollem beruhigten Bewusstsein auf die zurückgelegte [illegible] Laufbahn seiner Wirksamkeit am Institute zurückblicken. Auch die [illegible] Oboisten, als Schüler des trefflichen Mannes, geben für ihn das beste Zeugniss. Leuchtet dem Institut ein günstiger Stern, so kann es unter den jetzigen Auspicien wohl getrost in die Zukunft blicken. Es ist nicht zu leugnen, dass mehrere [illegible] Reformen dringend angezeigt wären, um den Forderungen [illegible] nach allen Richtungen entsprechen zu können; doch diese hängen so sehr von politischen Zuständen und anderweitigen Verhältnissen ab, dass es selbst gerade im jetzigen Zeitpunkte ungerathen [illegible] und [illegible] wenig zu denken ist, wie an eine nähere Erörterung derselben.

* **London.** [illegible] starb hier [illegible] Bowley, der Director (General Manager) des Krystallpalastes. Er fand seinen Tod im Wasser, in welchem er aus einem Dampfschiffe fiel, oder vielleicht, wie man sagt, sprang, was schon mehrfach geschehen sein soll, wahrscheinlich in Folge geistiger Gemüthskrankheit. Ohne Musiker zu sein, hat dieser Mann doch eine entschiedene musikalische Bedeutung. Er ist der eigentliche Urheber der grossen Krystallpalast-Concerte, namentlich der berühmten Händel-Festivals daselbst. Als das erste derselben im Jahre 1857 an drei Tagen daselbst abgehalten wurde, war Bowley noch Secretär des bekannten Londoner Oratorienvereins, Sacred Harmonic Society, welcher den Stamm der Sänger lieferte und bis heute geliefert hat; und ausserdem war er — Schuster, mit einem Schuhladen in Charing Cross in London, und wurde später (wir glauben bis heute) von seinem Sohne fortgesetzt. Sein eminentes Talent für das Arrangement grosser Aufzüge und dergleichen wurde von den Besitzern der Krystallpalast-Unternehmung nicht unterschätzt, und indem man ihn bald hernach zum General Manager machte, hatte man sich zugleich die Mitwirkung der genannten Gesellschaft [illegible] Bowley [illegible] Verbindung blieb, gesichert. Ueber die Händelfeste hat der Verstorbene mehrere Broschüren veröffentlicht, in denen er seinen Musikenthusiasmus seinen Lauf [illegible] und zugleich die Masse der aufgebotenen Kräfte und des erzielten Geldes hervorhebt. Der Gewinn für die Vereine und namentlich für die Krystallpalast-Gesellschaft ist eine [illegible] Frage den Gewinn, welchen die Kunst aus diesen Experimenten zog, untersuchen wir ein anderes Mal. Fügen wir dem [illegible] dass die ganze Sacred Harmonic Society sich nicht aus den höheren, sondern aus den [illegible] niederen Schichten des Gewerbestandes recrutirt, Bowley der Schuhmacher in dem Vereine, in welchem er seine Schule machte, also völlig unter seines Gleichen war. Der Verstorbene erreichte ein Alter von 57 Jahren.

* **Paris.** Man meldet, dass Gounod einen neuen Gesang auf la [illegible] componirt hat, den General Trochu [illegible]. Wie [illegible] in Paris [illegible] den Deutschen zu Ort und Stelle vorsingen kann. Wir möchten nur wünschen, dass [illegible] Flickopern so leicht [illegible] würden, wie seine Kriegsgesänge. Wie lange die oberflächliche [illegible] noch vorhalten wird, werden wir [illegible] sehen.

* **Paris.** [illegible] zu der Verdrängung des deutschen [illegible] zu liefern, haben die Pariser Musikverleger schon beschlossen. [illegible] Schott und [illegible] in ihrem Verlag auf das [illegible] zu jagen.

* Der Componist Offenbach schreibt in seiner Rechtfertigung aus der Villa Orphée (Etretat) vom 16. August an den »Figaro«: [illegible] treibt die Schmähung gegen mich so weit, dass sie behaupten, ich hätte mehrere Lieder gegen Deutschland componirt. Die gröbsten Beschimpfungen begleiten diese Behauptung. Ich habe in Deutschland eine Familie und Freunde, denen ich Nachfolgendes zur Kenntniss bringen möchte. Ich bin seit meinem [illegible] Jahre in Frankreich, ich bin [illegible] und Ritter der Ehrenlegion. Ich verdanke Alles Frankreich und würde mich nicht würdig des Titels eines Franzosen halten, den ich mir durch [illegible] Arbeit und Ehrenhaftigkeit verdient habe, wenn ich mich [illegible] gegen ein so [illegible] schrieb, [illegible] würde. Was mich Frankreich [illegible] [illegible], wenn [illegible] möglich ist, dann [illegible] eine Handlung [illegible] die in den Augen aller [illegible] [illegible]. Mit diesem [illegible] der »Ritter der Ehrenlegion« [illegible] Lieder gegen uns componirt hat. Schnell [illegible] gleichgiltig zu sein. Das eigentliche Attentat [illegible] als Künstler gegen sein Geburtsland [illegible] gemacht hat, befindet in der Composition seiner Operetten. Und [illegible] andere [illegible] ein reicher Mann und [illegible] geworden, als gerade durch das, weswegen jetzt Krieg geführt wird. Wir finden es daher ganz in der Ordnung, wenn er noch in der gegenwärtigen [illegible] seinem Schwiegersohn [illegible], dem Redacteur des Gesellschafts-[illegible], der uns [illegible] »Soldaten von Jena« [illegible] [illegible].

ANZEIGER.

[444]

Classische Compositionen

aus dem Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Erstes Violin-Concert in A moll für Violine und Pianoforte bearbeitet von F. *David* 1 Thlr 5 Ngr

— **6 Fragmente** aus den Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten für Pianoforte übertragen von *C. St. Saëns* Cpl 1 Thlr 10 Ngr

Nr 1 Ouverture aus der 29 Kirchen-Cantate 10 Ngr
- 2 Adagio aus der 4 Kirchen-Cantate 10 Ngr
- 3 Andantino aus der 4 Kirchen-Cantate 10 Ngr
- 4 Gavotte aus der 6 Violin-Sonate 7½ Ngr
- 5 Andante aus der 1 Violin-Sonate 7½ Ngr
- 6 Presto aus der 35 Kirchen-Cantate 7½ Ngr

— **Präludium und Fuge** über den Namen BACH Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas* 10 Ngr

— **6 Orgel-Sonaten** für Pianoforte und Violine eingerichtet von *E. Naumann.*

Nr 1 Es dur 25 Ngr
- 2 C moll 1 Thlr
- 3 D moll 25 Ngr
- 4 E moll 25 Ngr
- 5 C dur 1 Thlr 2½ Ngr
- 6 G dur 27½ Ngr

Bach, C. Ph. E., Sonaten für Clavier und Violine Nr 1 H moll Nr 2 C moll 1 Thlr 10 Ngr

— **Geistliche Oden und Lieder** von C. F. Gellert für eine Singstimme mit Clavierbegleitung für gemischten Chor gesetzt von *L. Stark* Heft 1 Partitur und Stimmen 15 Ngr

Bach, Wilh. Friedr., Sonate für zwei Claviere 1 Thlr 10 Ngr

Beethoven, L. v., 6 geistliche Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op 48 Für gemischten Chor gesetzt von *W. Gottes* Partitur und Stimmen 1½ Thlr

— **Polonaise und Menuett** aus den Trios Op 8 und 25 für Pianoforte übertragen von *Chr. Dehmel* 10 Ngr

Fragmente, Sechs, aus den Instrumentalwerken von Beethoven, Boccherini, Haydn und Mozart für Pianoforte übertragen von *Chr. Dehmel* Heft 1 à 15 Ngr

Franck, Joh. Wolfg., 10 Melodien zu geistlichen Dichtungen von Elmenhorst für gemischten Chor gesetzt von *J. v. Bernuth* Partitur und Stimmen 1 Thlr 10 Ngr

Graun, C. H., Gigue für Pianoforte 10 Ngr

Haydn, Jos., Adagio und Scherzo aus den Streichquartetten Op 54 Nr 1 und Op 42 Nr 1 für Pianoforte übertragen von *Chr. Dehmel* 17½ Ngr

— **Variationen** über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartett Op 76 Nr 3 für Pianoforte übertragen von *Chr. Dehmel* 10 Ngr

Kirnberger, J. P., Allegro für Clavier 10 Ngr

Mozart, W. A., Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer* 12½ Ngr

— **Andante** aus der Serenade C moll für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer* 12½ Ngr

— **Allegretto** und **Menuett** aus den Streichquartetten Nr 1 in F und Nr 7 in D [illegible] übertragen von *Chr. Dehmel* 12½ Ngr

— **3 Divertissements** für zwei Violinen, Viola, Bass und zwei Hörner Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer* Nr 1 in D. Nr 2 [illegible] Nr 3 in [illegible] à 1 Thlr

— **Fuge** für das Pianoforte Für Orgel übertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von *G. Ad. Thomas* 12½ Ngr

— **Türkischer Marsch** Aus der Sonate für Pianoforte in A Für Orchester instrumentirt von *Prosp. Pascal* Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenactsmusik der »Entführung« eingelegt Partitur 17½ Ngr Stimmen 25 Ngr Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von *A. Horn* 17½ Ngr

— **Maurerische Trauermusik** für Orchester Op 114 Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer* 12½ Ngr

— **Serenade** Esdur für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte Für Pianoforte bearbeitet von *H. M. Schletterer* 1 Thlr

Muffat, G., Passacaglia für Clavier oder Orgel 10 Ngr

---

[445]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SONATE

in G moll

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 105

Preis 1 Thlr

SONATE

in B dur

für Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 106

Preis 1 Thlr.

---

[446]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur

Pracht-Ausgabe.

Nr	Op		Netto Thlr	Ngr
Nr 1	Op 21	in C dur	1	—
- 2	- 36	in D dur	1	10
- 3	- 55	in Es dur (Eroica)	1	15
- 4	- 60	in B dur	1	15
- 5	- 67	in C moll	1	15
- 6	- 68	in F dur (Pastorale)	1	15
- 7	- 92	in A dur	1	15
- 8	- 93	in F dur	1	10
- 9	- 125	in D moll (mit Chor)	3	—

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 21. September 1870. Nr. 38. V. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Zur Quintenfrage.

Erwiderung an H. Bellermann.

Ich wollte meinem ersten Artikel, in welchem ich gegen die Ansicht des Herrn Sattler bezüglich der Quintenfolgen auftrat, einen zweiten folgen lassen, in welchem ich auseinanderzusetzen dachte, wovon die Schlechtigkeit solcher Folgen abhänge [illegible]. Dieser zweite Aufsatz war beinahe fertig, als ich die Nr. 34 der Zeitschrift erhielt. Der daselbst befindliche Artikel des Herrn Bellermann nöthigt mich nun zunächst zu einer Erwiderung. Zwar setze ich mich dabei der Gefahr aus, gleich Herrn Sattler der »Unwissenheit« und »Faselei« beschuldigt zu werden, ja sogar bei Herrn Bellermann Zweifel an dem normalen Bau meiner Ohren zu erregen. Ich hätte gewünscht, dass derartige Ausdrücke in dem Aufsatze vermieden würden, werde mich aber nicht bewogen fühlen, sie zu gebrauchen. Wahrhaftigkeit und Selbstachtung gebieten aber, dass ich mit meiner Ansicht nicht zurückhalte.

Aus Herrn Sattler's Aufsatz geht nicht hervor, dass ihm das hohe Alter des Quintenverbots unbekannt sei, oder dass er nicht wisse, wie dasselbe bisher von guten Meistern respectirt worden ist. Er wird dies so gut wissen wie Sie und ich und tausend Andere. Man wird dann mit Recht sagen, ein solches Verbot abzuschaffen, man wird mit Recht zu untersuchen ersuchen, worauf es sich denn gründe, warum es sich denn so lange gehalten — aber man wird in der Kunst so wenig wie im Staate sich genöthigt sehen, ein Verbot in seiner ganzen Strenge in alle Ewigkeit aufrecht zu halten, bloss deswegen, weil es bereits Jahrhunderte lang besteht. —

In einem Punkte stimme ich mit Herrn Bellermann vollständig überein, nämlich darin, dass Quintengänge nicht dadurch gerechtfertigt werden können, dass sie sich zwischen andern Tönen verstecken, aber wohl [illegible], so lange durch diese anderen Töne nicht eine andere Bewegung und Bedeutung im Harmonischen herausgehoben wird. Hierin habe ich schon ausgesprochen, dass ich das Zulässige oder Nichtzulässige solcher Gänge in deren harmonischer Beziehung finde. Wenn ich sage: »Wenn gestern und weiter Nichts«, so ist das einfach Unsinn. Wenn ich aber sage: »Ich habe diesen Mann gestern gesprochen«, so ist damit die »Mann gestern« kein Unsinn mehr. Wenn ich eine grosse Septime höre und nachher und nicht eine längere Pause, so thut sie meinem Ohre wehe, ist sie vorbereitet und aufgelöst, so ertrage ich sie mit Leichtigkeit. Und wenn mir nun Jemand sagen wollte: »Eine grosse Septime kann nie geduldet werden, sie klingt immer schlecht«, dann kann man nicht mit Überzeugen, wenn man nun ihre Vorbereitung und Auflösung weglässt«, so würde ich gewiss mit Recht antworten: »Deshalb ist ja die Vorbereitung und Auflösung da, wie darf ich sie denn weglassen? sie stellt ja die Septime erst ins rechte Licht.« Und wenn nun gesagt wird: »Quintengänge klingen stets schlecht, man lasse nur die anderen Stimmen einmal weg ......«, so erwidere ich gleichfalls: »Wenn durch die anderen Stimmen die Quinten erst einen vernünftigen Sinn erhalten, so hat man nicht das Recht, jene wegzulassen, sie sind nicht da zum Verkleistern, sondern zum Aufklären.« Es kann in der That auch das Tempo einen Unterschied machen, nicht weil durch raschen Tempo die Quinten unbemerkt vorüber rauschen — das verbessert sie nach meiner Ansicht nicht, und ich möchte deshalb den Quintengang auf S. 276 Takt 3 nicht verantworten — sondern weil unter Umständen, was in einem Tempo als Accord durchschreitet, im andern als bloss melodische Note erscheinen kann und umgekehrt. Die Stelle von Graun, S. 292, habe ich zu der Zeit mehrmals gehört und selbst mitgesungen. Alt und Tenor sind freilich nicht rein probirt worden, denn dazu war keine Ursache, die Stelle sang sich glatt ohne die geringste Schwierigkeit. Ich zweifle aber nicht, dass Alt und Tenor allein recht schlecht klingen würden, und dass Niemand daran denken würde, was sie mit unvollständiger Harmonie bringt, was diese ganz vom Sinn geht. — Mit Singstimmen derartige Experimente zu machen, wird kaum Jemandem vergönnt sein. Liegt aber die Sache in den Quinten an und für sich, so müssen wenn zwei ganz gleiche Instrumente dieselben Dienste thun. Ich habe hier eine Violine und Horn probiert — bei zu deutlichem Hervortreten des Cresc. sobald es — dann

Im ganzen die Quinte etc. und so [illegible] darin gegeben und der [illegible] und habe nicht eine Spur von Händel ablängen empfunden, denn jene Leere, die ... Schmerz nicht einen Ton erweckt. Ist bei Händel Anklängen ein Punkt sich auch bei der alten ... so gern angewendeten reinen Quinte ohne Terz. Mit dieser Gestaltung bin ich nur wohl zunächst ... denn bei so trauriger Beschaffenheit meiner Ohren muss ich Herr Bellermann für unverbesserlich halten. Ich bereite danach gern die durch ... des Herrn Bellermann gebotene Gelegenheit — aus dessen geschichtlichen Arbeiten auch ich vielfach Belehrung gezogen — mein eigenes musikalisches Glaubensbekenntniss abzulegen.

1. Die Componisten des 16. Jahrhunderts Lassus und Palestrina ... eine ausserordentliche Gewandtheit in sangbarer Stimmführung und sind darin dieser Seite von Späteren [illegible] worden. Dagegen stehen ihre Werke nach Seite der Harmonie und Modulation sehr ... gegen Spätere. Die kühnsten Fortschritte in der Harmoniefolge (wie z. B. der Anfang des Palestrina'schen Stabat mater) sind keineswegs natürlich und schön. Man kann sich freilich an alles gewöhnen.

2. Das Höchste, was bisher in unserer Kunst geleistet worden, finde ich bei den Meistern Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, denen sich würdig, wenn auch nicht ebenbürtig, ... und unter den Neueren Mendelssohn, Schubert und Schumann anreihen. Jeder dieser Componisten hat irgend eine starke Seite, wohl auch jeder seine Schwäche. Schubert z. B. ... bedeutend zuviel und benutzt ... die Enharmonik ... — dagegen so liegt er über einen Reichthum an Melodie, über den jene alten Meister ... worden.

3. Wenn die oben genannten grossen Meister nicht immer so sangbar, d. h. leicht und bequem zu singen, schreiben wie Palestrina, so haben sie dazu ein doppeltes Recht. Erstens kann man heut zu Tage Manches singen, was damals zu schwer gewesen wäre. ... dass man in jenen Zeiten besser gesungen habe, dagegen ist es ein alter feststehender Satz, dass mit der Aufgabe die Kraft sich erhöht. Und zweitens erreichen die grossen Meister, wenn sie in seltenen Fällen ein ungewöhnliches Intervall benutzen, damit auch eine ungewöhnliche, bedeutende Wirkung. Ich würde es sehr bedauern, wenn der etwa ... die ... der ersten Arie ... höchst unsangbaren Schritte ... Secunde und verminderten Quinte in sangbaren ... wollte. Oder kann vielleicht auch hier von ... keine Rede sein? Die alten Meister mussten allerdings leichter schreiben, da sie auf keine unterstützende Begleitung rechnen konnten, wenn die Späteren aber diese ... haben, warum sollten sie uns nicht dem Gesange Manches zumuthen dürfen, was in jener Zeit unausführbar war? Soll das Singen, das nach Seite der ... der neueren Zeit ... nicht ... Fortschritte machen können?

4. Damit soll nur gesagt sein, dass die Grenzen des Sangbaren heut zu Tage etwas weiter zu stecken seien, aber bei ... dass die Forderung sangbar zu sein selbst nicht mehr ... Auch ich halte es für sehr nöthig, dass der angehende Componist tüchtige Studien im Contrapunkte mache, ... Nur glaube ich weder nicht, dass diese Studien durchaus nach den ... Gesängen oder gar nach den alten Tonarten vorgenommen werden müssten. Jene ... sind bei den besten Componisten der alten Zeit schon fast ... zur Anwendung gekommen. In den 34 Motetten von Palestrina, welche der erste Band der »Denkmäler« bringt, sind kaum acht zusammenhängende Takte der sogenannten ersten Gattung aufzufinden. Die verschiedenen Gattungen wechseln fortwährend ... für jeden grösseren Abschnitt gleichbedeutend ... Es wird aber ... die Frage entstanden sein, ob es nicht Zeit verschwenden heisst, Monate oder gar Jahre auf die von Bach so genannten ... Contrapunkte zu verwenden. Noch weniger sind die alten Tonarten wieder zu beleben. Sie sind ganz naturgemäss verschwunden in dem Grade, in welchem die Harmonie sich ausbildete. Die entscheidenden Schritte zu dieser Ausbildung thaten Händel und Bach. Bei ihnen finden sich deshalb auch die alten Tonarten nur noch als seltene Ausnahmen.

5. Das Clavier, in seiner ausserordentlichen heutigen Verbreitung, wirkt nach einer Seite hin allerdings schädlich. Da es gleich der Orgel aus mathematisch reiner Stimmung nicht ruhen ... so gewöhnt es das Gehör ... verlängern und verleitet den Componisten zu übermässigem Gebrauche der Enharmonik. Andererseits aber hat es so ausserordentlich zur Anregung des musikalischen Sinnes gewirkt, hat auch der Ausbildung ... viel Vorschub geleistet*) und so viele herrliche Kunstwerke der oben genannten grossen Meister hervorgerufen, dass ich es ... als ... bezeichnen muss, wenn man es ein ... Instrument nennt.

6. In unserer Zeit wird viel schlechte Musik geschrieben, aufgeführt und mit Behagen genossen. Es wird aber auch noch manches Gute geschrieben, sehr viel Gutes aufgeführt und die Zahl der Freunde des Edleren ist sehr gross. Die Thatsachen lassen sich ... gut ... ihrer Art grössere Meister, ... stetig, aber freilich langsam. Es besteht also schlechter und guter Geschmack neben einander, wie vermuthlich zu allen Zeiten. Ich halte es darum für unbillig, dass die ... den Geschmack ... verderben.

Die hier ausgesprochenen Ansichten stehen schon seit vielen Jahren bei mir fest. ... habe ich, wie Herr Bellermann angiebt, ... der wahren Kunst das Wort geredet. Ich würde dies auch ferner thun, sofern die Redaction keinen principiellen Unterschied zwischen obigen Sätzen und der Tendenz dieser Blätter findet. Doch will ich meinen Quinten-Aufsatz einige Zeit zurückhalten, da die Leser vermuthlich jetzt etwas quintenmüde sind. **W. Oppel.**

*) Namentlich dadurch, dass es der Melodie die Harmonie zugiebt und so den Genuss für den ... erhöht ... Wer sich nur am Gesange erfreuen kann, wenn er ... wenigstens dem Andern ... ist, wird selbst genug ... können.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

Eine der geistreichsten und gebildetsten ... des vorigen Jahrhunderts war die berühmte Mrs. Delany aus der grossen Familie Granville, ... 1700 geboren, starb sie hoch betagt zu ... am 15. April 1788. Sie hinterliess eine Autobiographie und einen ... Briefwechsel, wovon der bedeutendste Theil ... Verwandte, die jetzige Lady Llanover, ... hat: The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany etc. London, Bentley 1861—62. 6 Bde. ... Durch Neigung und Umstände ... früh mit der Musik ... in ihren Memoiren und Briefen ... die musikalischen Verhältnisse des vorigen Jahrhunderts ... Ihre erste Nachricht betrifft Händel, mit welchem sie später persönlich befreundet war. Zehn Jahre alt, ... sie ...

1710. Im Jahre 10 sah ich Händel zum ersten Male, er wurde bei meinem Onkel Stanley [Earl of Lansdowne] eingeführt ...

führt durch Herrn Heidegger, den bekannten Opernunternehmer, welcher das Händel'sche Mensch war, der je geschaffen wurde. Wir hatten kein besonderes Instrument im Hause als ein kleines Spinett für mich, auf welchem jener grosse Musiker wundervoll spielte. Ich war getroffen vor [illegible] aber getroffen wie ein Hund, nicht mit [illegible] Kammer, denn im Augenblick als er davon gegangen war, setzte ich mich an mein Instrument und spielte die beste Lection, die ich damals gelernt hatte. Mein Onkel fragte mich argwöhnisch, ob ich wohl glaubte, dass ich jemals so gut spielen würde wie Herr Händel. Wenn ich nicht dächte, dass ich das sollte (rief ich), so würde ich mein Instrument verbrennen. So sprach die unschuldige Anmassung kindischer Beschränktheit.

[Um 1712.] Ich wurde erzogen in der Erwartung, Madame zu werden. Ich hatte zuerst einem Schauspiel beigewohnt und auch einer Oper (nämlich der Oper Hydaspes, in welcher der berühmte Nicolini mit einem Löwen focht — gleich bewunderungswerth wegen seiner schönen Stimme und seiner ungekünstelten Darstellung) und hielt die Rasereien gegen die Wahnsinn von den elysäischen Feldern für nichts im Vergleich mit dem Vergnügen, welches mir diese Unterhaltungen gewährten. Auch sah ich Powell's berühmtes Puppentheater, in welchem Punch mit einem Schwein tanzte, als burleske Nachahmung von Nicolini's Kampf mit dem Löwen. Lord Bolingbroke war auch dabei und schüttelte mir seinen Sitz, damit ich es recht sehen konnte.

[1714. 19. Nov.] Am letzten Mittwoch war ich in der Oper Arminius [illegible]; es ist ein neues Stück und sehr feine Musik darin. Die Bühne war niemals so gut besetzt wie jetzt, unter der Gesellschaft ist nicht eine einzige schlechte Stimme; alle sind Italiener. Einer unter ihnen genannt Senesini (Senesino) übertrifft den Nicolini sowohl in der Person wie in der Stimme.

[1722. Juli 11.] Letzten Mittwoch war ich die ganze Nacht auf dem Wasser mit Lady Harriet Harley. Wir stiegen um 4 Uhr in das Boot und landeten an der Treppe bei Whitehall. Wir ruderten den Fluss hinauf bis nach Richmond und wurden die ganze Zeit über von einem zweiten Boot aus durch Musik unterhalten. Das Concert bestand nur aus Oboen, zwei Hautbois, Flöte, Violinen und die Trompete des jungen Grano. Wir wollten Mrs. Robinson (die Sängerin Anastasia Robinson, später Gräfin von Peterborough) bei uns haben, aber leider war sie anderweitig engagirt, sonst würde unser Vergnügen vollständig gewesen sein.

[1733. Mai 16.] Die junge Herzogin von Marlborough (Henrietta, † 1733) hat Bononcini lebenslänglich ein Jahrgehalt von £ 500 ausgesetzt unter der Bedingung, dass er nicht mehr für die undankbare Operndirection (Academy of music) componirt, da dieselbe nicht verdiene länger durch ihn ergötzt zu werden, weil sie seine Werke nicht nach Verdienst zu würdigen wisse; und möglich sagte sie ihm, er werde jederzeit an ihrem Tische willkommen sein. (Händel war damals von der Opern-Gesellschaft dem Bononcini vorgezogen.)

(Fortsetzung folgt.)

Musikfest in Birmingham

(Schluss.)

Der zweite Tag brachte zuerst wieder ein Morgen-Concert und in diesem das Oratorium Naaman von Costa. Ueber das neueste dieser Oratorien, welche dieser Herr während der langjährigen Direction des Londoner Oratorienvereins »The Sacred Harmonic Society« zu Stande gebracht und mit Hilfe jenes mächtigen Vereins auch in die Oeffentlichkeit gebracht hat, kann man viele Worte machen, man kann aber auch wenige Worte darüber machen, und ich bin entschlossen letzteres zu thun. Was sich Jahre lang hat, die wirksamsten Chorwerke in Händel's hat und [illegible] nach sich der Aufführung [illegible] Hauptschaften zu zerschneiden, einzelnes Gewebe und wieder zusammenzuflicken und endlich durch moderne Instrumentation zu unterschweissen hat, ohne dass Jemand Einsprache dagegen erhebt und ohne dass der Dirigent also etwas anderes dafür erntet als Beifall und Success, der bildet sich mit der Zeit handwerksmässig einen gewissen Griff heraus, der ihn bei so einem gewissen Zeitabschnitt nicht [illegible]. So hat auch Costa sich aus den Meisterwerken alles zusammen gesucht, was Effect macht, und dieses hat er getreulich nachgeahmt. Aber macht denn das so Nachgemachte etwa auch Effect? Naaman ist durch wiederholte Aufführungen in einem gewissen Sinne populär geworden, d. h. der Name des Werkes ist Manchem bekannt. Aber wie es mit der wirklichen Anziehungskraft desselben beschaffen ist, davon lieferte diese Aufführung den schlagendsten Beweis. Der Winter war günstig wie am Tage zuvor. An demselben Tage vor drei Jahren wurde Judas Maccabäus nebst Bennett's Cantate »Die Sommerferien« gegeben, und damals hatten sich 1937 Zuhörer eingefunden. Jetzt bei Naaman waren drei 819, also 1200 weniger. Man kann doch wahrlich nicht sagen, dass die Engländer für den Alten um jeden Preis schwärmen; sie sind herzlich gern modern, im Oratorium wie anderwärts, mehr als man wohl gemeinhin mag, aber die einzige (und wie ich glaube billige) Bedingung ist dabei, dass man nur Langeweile nicht erdulden will. Lauter Effectmusik nach fremden Vorschriften ist aber zum Umkommen. Costa's Werk wurde 1864 auf dem Feste in Birmingham zuerst aufgeführt.

Das Abend-Concert am Mittwoch brachte abermals eine neue Cantate und zwar eine Shakespeare-Cantate von Herrn Stewart. Man hat diese [illegible] Dichter zu Werken, welche ein Herr H. Toole, ein Journalist eigener Stadt, zusammengestellt hat. Dass ich mich recht ausdrücke: Herr Toole hat die Verse gedichtet, nämlich zum Preise Shakespeare's. Von diesem Preis ist Jedermann eine bezeichnende Vorstellung, wenn er sich eine Verlesung über Shakespeare aus einem Gymnasiallehrer denkt, die ein Primaner abschreiben zu Verse bringt. Fügen wir hinzu, dass der Musiker kein besonderes Wunder auf brachte, das poetische Wasser nicht in musikalischen Wein umzuwandeln, sondern dasselbe nur ein bischen herumrühme, höchstens lauwarm gemacht hat. Und die Veranlassung zur Glorificirung Shakespeare's? Ich habe mich vergeblich bemüht, einen Grund dafür ausfindig zu machen und doch kenne ich das Werk so ausdrücklich für dieses Fest geschrieben. Uebrigens ist davon wenig gesagt. Jedermann kann für das Birminghamer Musikfest Cantaten schreiben — wer will es ihm wehren? — Der folgende Theil des Abendconcerts leistete an Länge wieder etwas Ausserordentliches, hatte aber diesmal mehr Beifall, wie aus folgender Liste zu ersehen ist:

Duett der Torigina und Petsy aus Gazza ladra von	Rossini
Arie der Marsha aus Linda von	Donizetti
Duett aus Miss Wynne und Mrs. Rigby aus Don Pasquale von	Donizetti
Ouvertüre (nämlich Overture di Ballo), expres für das Fest componirt von	A. S. Sullivan

Part II.

Auswahl verschiedener Werke Beethoven's.

Quartett aus Fidelio. — Ouvertüre aus Egmont. — Ah perfido (Marsha). — Pianofortconcert (Goddard). — Quel furore (Titjens) aus Fidelio. — Trio aus Fidelio. — Adelaide (Sims Reeves). — Trio »Tremate«. — Aria »In questa tomba oscura« (Drandts). — Der ganze Finale aus Fidelio.

Wollte man auf diese Weise Beethoven feiern, mit dem halben Fidelio in Stücke gerissen? So viele Solisten und Chorkräfte or*

[illegible] hätten etwas Würdigeres und Vollkommeneres zu Stande bringen können und sollen. Der ganze Festabend war eine unbedeutende [illegible] Geschichte, die nicht den geringsten erhebenden Eindruck machte und einen würdigen Eindruck [illegible] dieses Festes war die neue Fest-Ouvertüre des Herrn Sullivan, eine [illegible] leichtsinnige Musik, die in [illegible] Beziehungslosigkeit verlief.

Der dritte Tag brachte im Morgenconcert den Messias mit einer Vereinigung, wie sie an diesen Festen wohl kaum glänzender und grösser gesehen war. Es hatten sich 6325 Zuhörer eingefunden. Die Aufführung ging hoch, die Solisten blieben auch nicht hinter ihrer Aufgabe zurück, besonders hat Tietjens bewiesen uns durch die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet« ein himmlisches Entzücken. Man spricht wohl oft und in mancher Hinsicht mit Recht gegen die stereotype Vorführung des Messias, aber [illegible] sich nach solchen Resultaten viel dagegen sagen? und ist es den Sängern zu verargen, wenn sie eine Gelegenheit wünschen, sich in ihrer ganzen Stärke zu zeigen — oder den Hörern, wenn sie sich nach einem Kunstgenusse sehnen, der das Innerste bewegt?

In jeder Hinsicht bot Gegensatz hiezu das Abendconcert dieses Tages. Zu Anfang desselben hatten wir wieder eine neue Cantate und zwar von einem deutschen Componisten, nämlich »Nala und Damayanti« von Ferdinand Hiller. Ueberhaupt war von Hiller nicht viel auf diesen Festen zur Aufführung gekommen, wenigstens kein grösseres Werk, soviel ich mich erinnere, und dem konnte dem Componisten nur [illegible] sein. Fehlt seinen verschiedenen Werken auch eine bestimmte Charakter-Eigenthümlichkeit, die nach dem Hörer als eine Besonderheit [illegible] Neues bequem anerkennt, so ist doch gewiss, dass seine frühesten Erzeugnisse einer Zeit angehören, in welcher er mit Anderen gleichzeitigen [illegible] um die Wette nach denselben Zielen strebte, darüber sind also schon manche Jahre verstrichen. Da Hiller war zwar wiederholt in England und entfernte sich nicht bloss durch seinen Aufenthalt mit einem [illegible] des Rufes ist [illegible], aber auch das ist schon eine geraume Zeit her. Betrat übrigens Dahlberg, [illegible] London. Als Componist war er nun, d. h. der Menge ganz unbekannt, niemand konnte sich eine Vorstellung davon machen, welcher Art seine Musik wohl sein möchte. Da ist es doch wohl viel besser, keinen bekannten Namen zu haben, weil dann das Publikum mit keinem [illegible] Massstab hierher kam, der in aber für das gelungene Gute unbedingten Beifall bleibt. Nala und Damayanti ist ein Werk kleineren Umfangs, und auch das ist dem Componisten einem unbekannten englischen Publikum gegenüber entschieden nachtheilig. Wenn die Leistung nicht gar zu mangelhaft ist, so kann man es als Regel betrachten, dass bei neuen Werken derjenige den meisten Beifall davon trägt, welcher das grösste, das längste bringt. Dieses hast hat es wieder bewiesen. Hiller's Cantate ist nach dem bekannten indischen Gedichte von einer deutschen Dame, Sophie [illegible], [illegible] in musikalische Verse gebracht und von einer englischen Natalie Macfarren übersetzt. Die Cantate ist durchweg dramatisch gehalten, operntendenz könnte ich wohl richtiger sagen, was mit bei den bekannten Neigungen unserer Zeit [illegible] von selbst versteht. Für diesen Zweck wird schon im Text viel zu viele Worte und zu wenig charakteristische Lage angebracht. Auch im [illegible] darf es, sollte man nicht vergessen, dass historische Namen nicht zu sehr mit Beiwerk [illegible] sein darf. Durch all diese Chorländeleien wird man verwirrt [illegible] und kommt man um keinen Schritt weiter. Der Chor [illegible] hat, wie gleich in der ersten Scene zwischen der träumenden [illegible] Damayanti und ihren Dienerinnen, die Mengelpartie in [illegible] und Zerbrechen, welche zwischen recitativischem und ariosem Gesang hin und her irren und durch ihre beständige musikalische Unruhe keine feste Gestaltung ermöglichen. Kunst ist aber Gestaltung. Ob die Form eine alte sei oder eine neue, eine entweder aber eine selbstgeschaffene, kann hier gleich sein, aber was nicht gleich sein kann, ist die Form oder Gestaltlosigkeit. Und ohne Gefühl sind eigentlich [illegible] Vorlage [illegible] von Haus aus gestaltenden, ihnen fehlen die greifbaren Charaktere; wie der indische Wellthum [illegible] hin und her gewichen, so bewegt sich in den mittelbarsten Beschreibungen ein das echt und voll Menschliche zwischen gestaltlos-phantastischer Ueberwucherung, während fort und ungehemmt es kommt es nur in einzelnen Momenten zum Vorschein. Solche Momente sind oft entzückend schön, aber der Musik wohl selten erreichbar, was gerade nach den Erfahrungen zu urtheilen, welche unsere Componisten bis jetzt damit erzielt haben. Diese Eigenthümlichkeit der indischen Geschichte und ihre Mängel sollte man bedenken, bevor man einen indischen Stoff für dramatische oder dramatisch-musikalische Composition zu verwerthen. Selbstredend kann nie eine Nachbild [illegible] hervorkommen. Dass Hiller bei seiner [illegible] Bildung solches nicht bemerkt, ist zu verwundern, wenn auch wohl erklärlich. In musikalischer Hinsicht gehört er selber ganz mit [illegible] Mehrheit, so sehr, dass ich ihn das Haupt derselben nennen möchte. In seiner Musik sind überall [illegible] schon bekannten, aber ein [illegible] etwas Fertiges will nicht entstehen. Es ist Ausgeglichenheit, nicht bewusste Kunst oder Nachbildung. Mehrerem durchzieht das Ganze und wird ersetzend — nicht [illegible] Rednerei, welche ein lebender Künstler sich stets bewahren muss, wenn er überhaupt von eigenem Geist getragen will, sondern jene [illegible] Abhängigkeit vom Wesen der Gegenwart. Aus dem Zusammenwirken dieser [illegible] Elemente erklärt sich, dass in Hiller's Sätzen fast niemals ein [illegible] Thema [illegible] zu hören [illegible] ist, gewöhnlich wird schon die Mitte [illegible] mit Sicherheit über das [illegible]. Und demgemäss ist auch der Gesammteindruck. Der Musiker wird sich dadurch nicht abhalten lassen, die [illegible] Einzelheiten anzuerkennen, aber das grosse Publikum macht keinen Process und nennt eine solche Musik langweilig. Bei dieser indischen Cantate ist das Stück entweder zu lang oder noch nicht lang genug ausgesponnen. Nach meiner Ansicht ist das erste der Fall, die in den ersten Scenen schon [illegible] die Hauptsache weg. Je näher man die Geschichte betrachtet, desto [illegible] erscheint sie und desto [illegible] unsern Vorstellungen von Willkür, [illegible] die Götter durch [illegible] eine Königstochter [illegible] zu bringen, so haben wir Gegenstände in Hülle und Fülle in zwei mythologischen Kreisen, die Allen vertraut sind und die schönsten Gestalten des zusammenhängenden Geschichten darbieten, dem griechischen und dem germanischen. Wie relativ das Indische ist, wenn man es bei Lichte besieht, gewahrt man erst hier. Und in England ist es nicht populärer als anderswo, trotz Indian House in der City, indischen Fürsten in den [illegible] und indischen Nabobs haben aus der [illegible] nicht [illegible] gebracht *) — Eine Beethoven'sche Sonate (Op. 24) leitete über zum zweiten Theil des Abendconcerts, bestehend aus

Ouverture zu Tell	Rossini
Duett von I. de Murska und Vernon Rigby aus Sonnambula	Bellini
Lied »Regina!« (Sims Reeves)	Mendelssohn
Arie für Mad. Sherrington aus Robert	Meyerbeer
Trio »[illegible]« (Tietjens, S. Reeves, V. Rigby)	Costa

*) Die Cheimmenung von Nala und Damayanti, a dramatic Cantata, erschien bei [illegible] in London. Wir kommen darauf zurück.

Lied »Fleurette dormeuse« (Fill) — Reyloff
Arie (I de Marsha) von Robert — Meyerbeer
Trio »Il nostro tacer« (Sheerington, Cummings Fill) aus »Loreley«? — Rutzhagger?
Duo (Wynne u. Brandilli) aus Glossmeerle — Mercadante
Serenade (V Rigby) aus dem »Trovatore« — Costa?
Trio »Ti prego o madre pia« (Wynne Brandilli Cummings) — Curschmann
Singsang von I de Marsha
Quartett (Sheerington Brandilli Cummings Fill) — Weber

Hierüber braucht nichts weiter bemerkt zu werden die Ausführung war meistens gut, und wo sie es nicht war geschah dies doch zu sehr am ihr Recht. Wie die Listen deutlich zeigen, hat sich der Titelaflut in diesen gemachten Nummern wesentlich breit gemacht. Es wird das immer der Fall sein wo solche grosse und neue Werke im Laufe von wenigen Tagen abgethan werden müssen. Die Einübung dieser Stücke lässt keinen Raum übrig für kleinere. Man hätte sonst wohl noch einige kleinere Tonstücke von Hiller hier einschieben können um mit dem deutschen Gaste noch weitere Bekanntschaft zu machen. Aber solches unterblieb. Der Kölner Meister ist höflich und herzlich aufgenommen, aber sein eigentlich anziehender Berührung war er für das Fest nicht und der Eindruck, den er gemacht hat dürfte schon wieder verwischt sein. Möge Dr Hiller sich darüber nicht täuschen. Die Zahl der Hörer bei diesem Concert blieb beträchtlich zurück hinter demselben Abend vor drei Jahren und es trug circa 450 Pfd. St. weniger ein.

Wir kommen zum Freitag Morgenconcert und damit zu einem neuen Oratorium für dieses Fest, zu St Petrus von Jul Benedict. Benedict, Lehrmeister im Schule Webers, lebt seit vielen Jahren in London und ist fremden Musikern oder Concertliebhabern, welche während der Sommermonate sich einige Zeit in dieser Stadt aufhalten, ohne Zweifel bekannt durch seine Concerte mit den monströs langen Programmen. Wer mit den Verhältnissen näher bekannt ist, weiss, dass er in den mannichfachen Kreisen der vornehmen Welt hoch geschätzt ist, als Musikmeister, Salonconcertarrangeur und Geschmacksleiter und dass fremde Artisten sich gewöhnlich an ihn zu wenden pflegen. Das ganze musikalische Leben und Treiben, welches durch den Namen Benedict ausgedrückt wird, lag dem, was man unter Oratorium versteht, aber so fern, dass mancher nicht eine Verwunderung seinen Uebergang in das Lager der heiligen Musik wird vernommen haben. Doch Ehrgeiz bleibt wunderlich gut, dass Herr Benedict sich schon vor seinem Mittel lang, was pflegten zu betiteln, dass das Londoner Leben gehässige Arbeiten hinderlich sei, weshalb er mitunter meinte, in das stillere Deutschland sich zurückziehen zu müssen. Nun hat er aber doch im unruhigen England ein Oratorium zu Stande gebracht und Freitag in Birmingham der allgemein erregten Neugier (curiosity) dasselbe vorgeführt.

Ueber den Gegenstand hat der Componist selber sich in folgenden Worten ausgesprochen: »Die Geschichte des heiligen Petrus kann zum Zwecke eines Oratoriums auf verschiedene Weise behandelt werden. Aber alle bedeutenden Ereignisse seines Lebens und alle Züge seines Charakters würden in einem Werke von gewöhnlichem Umfange nicht zu erschöpfen. Was das gegenwärtige Werk bezweckt, ist sehr einfach. Es beabsichtigt, den Petrus weder ausschliesslich als Schüler noch ausschliesslich als Lehrer (Apostel) zu zeigen, und hat auch nicht den Zweck, die Hauptperson symbolisch oder typisch hinzustellen. Was gegeben werden soll, ist einfach die Vorführung einiger wichtigen von dessen persönlichen im Leben dieses Apostels, welche am meisten zu einer musikalischen Behandlung Anlass bieten und zugleich den Galiläischen Fischer als einen Gegenstand göttlicher Begnadigung (repeal) hinstellen, wodurch er so sehr ausgezeichnet wurde. **Erster Theil.** Der göttliche Ruf. Galiläische Fischer bereiten sich zum ruhen von der Arbeit des Tages, als Johannes der Täufer erscheint und sie aufruft, Busse zu thun, da das Himmelreich nahe gekommen sei. Nach dem Vorläufer (Johannes) kommt der Meister (Jesus), welcher dem Petrus befiehlt, Alles zu verlassen und ihm zu folgen. Petrus gehorcht, drückt sein festes Vertrauen aus in die Bitte des Herrn und scheidet unter Segenswünschen seiner Freunde und Nachbarn. — Prüfung des Glaubens. Der Erlöser, welcher seine Jünger an das andere Seite des Sees gesandt hat, steht noch auf einem Berg zurück und betet. Unterdessen kommt ein Sturm auf und bringt das kleine Schiff in Gefahr. Jesus erscheint auf dem Wasser gehend, zum Schrecken seiner Jünger, denen er zuruft sich nicht zu fürchten. Petrus wünscht Erlaubniss das Schiff zu verlassen und zu Jesum zu kommen, doch sein Glaube verlässt ihn, und als er zu sinken beginnt, reicht der Hand des Herrn ihn wieder empor. Sie erreichen das Schiff und sofort legt sich der Sturm. Ein Chor von Lob und Danksagung macht Hosanna den Beschluss des ersten Theils. — **Zweiter Theil.** Verleugnung. Petrus erklärt, seinem Meister in aller Gefahr folgen zu wollen; aber als Jesus vor den Hohenpriester geführt wird und Petrus im Vorhofe des Palastes unter einer Menge sich befindet, die ihren Hass gegen den Nazarener kundgiebt und ihn dreimal fragt, ob er auch einer von seinen Jüngern sei, leugnet er es hartnäckig. Da kommt Der Erlöser, welcher Jesum zu dem Römischen Landpfleger bringt, zieht durch die Halle, in welcher Petrus sich befindet, wobei der Herr sich umwendet und seinen verirrten Schüler anblickt. Dadurch getroffen, bereut Petrus mit Seufzen und Thränen. Die Angst seiner Seele wird erhöht durch jede folgende Scene des grossen Drama, welches vor seinen Augen geschieht. Er hört die Klagen der andern Jünger und den Trauergesang der Mutter des Herrn, er sieht den Zug nach Golgatha und hört das Geheul der Juden, welches sich mit den Klagen der Töchter Jerusalems vermischt. Unsicher und über sich selbst weinend, kommt die christliche Hoffnung ihm zu Hülfe und er überzeugt sich, dass der Tod durch den Sieg verschlungen wird. — Die Befreiung Petrus' in dem einsamen Gefängniss eingesperrt, welches Herodes die Kette werfen, wird von Engeln besucht, die ihm den Beistand Gottes versichern und ihn von seinen Banden befreien. Er grüsst die Güte Gottes im vollen Vertrauen, auf welche er seine Hoffnung vordankt und den endlichen Eingang in das immerwährende Königreich seines Herrn und Erlösers. Als er wieder zu den andern Gläubigen kommt, empfangen sie ihn mit Frohlocken und ein Gesang voll Hoffnung und Freude macht den Beschluss des Werkes.«

So der Vorrede, die, wie man sieht, eine kleine Predigt geworden ist und bei allen Hörern noch mit dem herkömmlichen Bibelbeschluss eines solchen angefüllt ist. Dagegen fehlt die Klarheit der Gedanken in bedeutlichem Maasse. Aber was der Herr Componist eigentlich damit beabsichtigen wollte, das ist trotzdem überaus klar darin gezeigt — nämlich, dass er ein Werk produciren wollte, welches einen grossen neuen Effect mache. Und diesen Effect zu erzielen auf den bisherigen oratorischen Boden, dazu fühlte er nicht Lust, d. h. nicht Kraft in sich; daher wurden nur diejenigen Scenen aus dem Leben des Apostelfürsten hervorgehoben, mit welchen sich nach der Ansicht des Componisten am meisten Effect machen liess. Dass diese eine hauptsächliche Absicht des Herrn Benedict gebildet haben dürfte, sagt man sich schon beim Ueberblick des Textes namentlich bei jener absonderlichen Effectscene des sinkenden Petrus, die psychologisch und dramatisch gleich unmöglich ist. Im Oratorium war die derartige Experimente bisher ein geringer Spielraum und man muss sich überhaupt wundern, dass Jemand

welcher dem Wesen dieser Musik innerlich so fern steht, wie Benedict, überhaupt sowohl mit derselben sich eingelassen haben sollte, um auf derartige Auswege zu verfallen. Aber die Hauptsache liegt doch durch einen äusseren Anstoss. Dieser Aufbau der Geschichte der Apostelfürsten und die Zerpflückung in einzelne Scenen u. dgl. ist nichts anders, als die Anwendung von Opernscenen und andererseits wieder von Kirchencantaten auf eine rein biblische Personalgeschichte. So muss man sich die Entstehung dieser Absonderlichkeit erklären. Dass man sich nicht irrt, wenn man die ganze Gestalt des Werkes lediglich dem Componisten Benedict zuschreibt, ist durch eine Erklärung Chorley's zu gewisser Deutlichkeit erhoben. Chorley, der bekannte langjährige Mitarbeiter am Londoner Athenäum war ein gewandter Dichter musikalischer Texte, ein Poet, der neueren englischen Cantaten, Pastorale, Oratorien etc. rühren zum Theil von ihm her, und bei seiner Stellung als Referent eines angesehenen Blattes wurde ihm von unsern compositionslustigen Musikern doppelt der Hof gemacht. Auch das in Frage stehende Oratorium wurde von ihm verfasst. Doch hören wir ihn selbst.

»Während meines [illegible]jährigen Lebens als Journalist und Kritiker vermied ich grundsätzlich [illegible] mit Angelegenheiten meiner eigenen Person zu bemühen. [illegible] Ueberzeugung habe ich [illegible] der [illegible] Stunde an von [illegible] [illegible] in der Oeffentlichkeit, welche [illegible] der Texte [illegible] Compositionen verfasst. [illegible] die Mischung [illegible] und profaner Worte [illegible] Die beiden [illegible] Werke dieser Art — die Messias und Israel in Aegypten — sind nach [illegible] angelegt. Ich habe [illegible] wie Joseph Gellert [illegible] [illegible] Gesangbuche [illegible] [illegible] — [illegible] Absicht des Componisten [illegible] [illegible] [illegible] Cantaten [illegible] [illegible] — [illegible] [illegible] biblischen [illegible] [illegible] meinem Freund Henry Leslie und [illegible] Sergius [illegible] Petrus. [illegible] Werk, welches auf dem letzten Feste in Birmingham [illegible] [illegible] dem Vorstand [illegible] Herrn Benedict [illegible] [illegible] Jahres. Herr B. drückte [illegible] [illegible] Theile [illegible] [illegible] Wir [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] des Textes [illegible] Im Verlauf wurde [illegible] [illegible] ersten beiden Theile des Oratoriums [illegible] Aufführung zu betheiligen, [illegible] Das verflossene Jahr [illegible] Wort von dem Oratorium [illegible] März 1870 für das [illegible] Birmingham [illegible] Neugierig, [illegible] [illegible] Werken, [illegible] [illegible] 15. November [illegible] [illegible] [illegible] England [illegible] Am 11. Januar dieses Jahres [illegible] Herr Benedict [illegible] Theile des Musik zu St. Petrus [illegible] [illegible] [illegible] 13. Januar mit der directen Mittheilung des Herrn Benedict begleitet, dass er es für gut befunden habe, an unserm Texte Abänderungen,

Auslassungen und Zusätze zu machen, da er denselben durchaus bedingungsweise erhalten habe. [illegible] [illegible] Abänderungen [illegible] [illegible] die Abänderungen mit Hülfe einer [illegible] gemacht. Obwohl ich an [illegible] [illegible] [illegible] Verfahren [illegible] [illegible] Ich fühle, dass dem Birminghamer Vorstande gegenüber [illegible] [illegible] [illegible] Herrn Benedict [illegible] [illegible] Angriffe [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufführung [illegible] [illegible] neues Werk [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Henry F. Chorley.«

Diese Kundgebung, der wohl noch mehrere folgen werden, ist recht lehrreich, und ich habe sie ganz mitgetheilt, obwohl der Anfang zum weiteren [illegible] gehört, als [illegible] Einfluss [illegible] bei Benedict auf der Hand liegt. In seinem [illegible] [illegible] Chorley's Text recht eigentlich erklärt. Was Chorley über die Mischung biblischer und profaner Worte sagt, ist [illegible] richtig, dass von [illegible] biblischer Text — wo er passend und möglich ist — [illegible] [illegible], aber doch nur [illegible] [illegible] [illegible] Händel [illegible] [illegible] [illegible] die Geschichte und Schicksale einer einzelnen Person behandelt, [illegible] ganz freies Gedicht. Dies ist [illegible] [illegible] dessen, was Chorley während seiner langen [illegible] Laufbahn in Sachen des Oratoriums Gutes gewirkt, wobei nur bedauert werden muss, dass er die [illegible] [illegible] nicht bis zur Gestaltung sicherer Regel [illegible] hat. Aber [illegible] [illegible] [illegible] Kopf- und Ohrenleute [illegible] [illegible] [illegible] Text. Die Musik liegt in [illegible][1] [illegible] [illegible] Den Sängern, und zwar dienen bestimmten Sängern, ist alles [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Orchesterstück soll den Abend am See Genezareth beschreiben, was aber für die Sache völlig gleichgültig ist, denn [illegible] [illegible] [illegible] einen Morgen mit Sonnenaufgang an dem genannten See zu beschreiben, so würde es [illegible] die Sache genau dasselbe bedeuten. Und so überall [illegible] Absichtlichkeit und [illegible] [illegible] [illegible] Herr Benedict [illegible] [illegible] Chorley's Erklärung [illegible] [illegible] [illegible] Petrus [illegible] der Apostel, [illegible] [illegible] Mann [illegible] [illegible] dem Heiland eben Alles [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der Kirche, die Stütze

[1] Erschienen bei Novello, Ewer & Co. St. Peter. Oratorio by J. Benedict. Clavierauszug. Preis 21 s. (7 Thlr.)

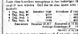
der Christgläubigen hat ein sehr schmerzliches Ende als Hauptmotiv [illegible]. Wie dergleichen nicht musikalischer Behandlung günstig ist, ist schon so beschaffen, ist überdies [illegible] gebotene Wirkung zu erhöhen. Pläne und Wesen [illegible] bei [illegible], warum wagte man sich denn an einen solchen Gegenstand? Also wieder der ganz moderne Jammer und Unverstand. — Die Aufführung war ziemlich besucht, der Freitag Morgen ist immer ein Haupttag bei diesen Festen, wo das grösste der neuen Werke gegeben wird. Benedict's Opus hat die Länge eines grossen Oratoriums, es begann 11½ Uhr und währte [illegible] bis ohne drei Stunden. Trotzdem folgte noch das ganze Requiem von Mozart. Die Festgeber müssen sich also über die Länge des St. Petrus geirrt haben, denn das Concert währte auf diese Weise bis gegen fünf Uhr. Die Einnahme entsprach nicht ganz der Zahl der Zuhörer, denn obwohl hier mehr anwesend waren als 1867 und erhebliche freiwillige Gaben gespendet wurden (bemerkenswerthes Wesen selbst von Artisten, z. B. von Arabella Goddard 21 Pfd. St. [illegible] Herrn Rigby [illegible] Pfd. St.), blieb die Einnahme doch noch etwas hinter den früheren zurück. Für den Puff war übrigens gut gesorgt, gleich nach der Aufführung empfing die Zeitschrift *The Musical World* ein Telegramm über den »immensen Success« und die »enthusiastische Zuhörerschaft«.

Solchener Success nebst Enthusiasmus und, was in den Augen aller Enthusiasten schwerer wiegt, die Strapazen eines fast um das doppelte verlängerten Morgenconcerts bewirkten aber gerade das Gegentheil von dem, was sonst einzutreten pflegt. Das Abendconcert [illegible] Tages war nicht etwa [illegible], sondern einfach ganz aussergewöhnlich besucht. Was war es denn, was die Menge so besonders anzog? Nichts weiter, als Händel's Samson, bekanntlich schon ein sehr altes Werk. Der aufmerksame Hörer fand hier reiche Gelegenheit, seine Erinnerungen an das unmittelbar vorangegangene Morgenconcert aufzufrischen und die unabweisliche Neigung auf eine richtige Kunstwaage zu legen. Es wäre leicht gewesen, auch an dem Samson fast wörtlich denselben Vorbehalt zu erheben, wie er an Benedict's Oratorium in Umlauf gesetzt wurde, denn auch dieser Samson kann nur versuchsweise [illegible] wahrhaft gerettet werden, und hat als Componist das keineswegs die ganze Laufbahn des israelitischen Volkshelden schildern wollen, sondern sich ebenfalls die Freiheit genommen, aus der heraus zu nehmen, was ihm einer wirklichen musikalischen Behandlung günstig zu sein schien. Er hat sogar den Entschluss [illegible] getrieben, als das neue Oratorium [illegible] in demselben Falle gethan haben würde. Denn wer darin so überaus wechselvolle Leben Samsons aus, die letzte Scene dargestellt ist, der passive Schluss eines wunderbar thatkräftigen Lebens. Sollte man für möglich halten, dass dieses gebrochene, thatenlos klagende, reflectirende Mann mit wahrhaft abwechselnd lamentiren und Philister Unterhaltung führen, ein genügendes Interesse erwecken könnte, um ein ganzes Werk hindurch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln? Und dennoch, welches Wunder! Denn in da als erhabene Gestalt erscheint als die grosse letzte Thatkraft, er, der nichts thut, verbessert Leben und Bewegung unter Freund und Feind. Ruhe und Enge, statt ihn zu schwächen und zu verkleinern, bieten nur um so mehr [illegible] zu erheben, und es gestaltet sich durch Alles, was hier vorgeht, eines der glänzendsten musikalischen Charakterbilder, die je geschaffen sind. Dagegen halte man den ganzen musikalischen Petrus, den Hampelmann, der zuerst von Christen und später von den Hagern [illegible] ist, ein gebornter Schwächling, von dem wir glauben sollen, dass er den [illegible] Christen vorzeigen und wie ein Fels in [illegible] Grundfesten die Kirche stützen würde! Musikalische Charaktere sind aber doch etwas anderes, als musikalisch [illegible] Kaffeemaschine.

und es ist ein Trost, dass Irisieren mit dem Aufgebot aller Mittel auf diesem Gebiete keine irgendwie bedeutende Leistung zu Stande zu bringen vermag. Man werfe uns nicht wieder ein — wie so oft geschehen — es sei ungerecht das Neue und das Alte schlechthin zu vergleichen und bei erste nach dem letzten abzuschätzen, ungerecht zu verlangen, die gegenwärtigen Componisten sollten es in Oratorien den alten gleichthun. Aber warum denn? glauben sie es ihnen nicht vielmehr zuvor zu thun? hat man nicht oft genug hören müssen, das moderne Orchester biete ganz andere Hülfsmittel in der Farbengebung als den Alten zu Gebote standen? Nun, wenn es so viele Hülfsmittel wirklich bietet, so benutzt man doch! Prüft aber zunächst einmal, ob es denn wirklich wohlgethan, mit Wilden und Charakter [illegible] und, wenn man statt der fast stereotyp einfachen Farben der [illegible] Gewänder prunkende schillernde Seidenstoffe und dergleichen anlegt. Das ist es eben, was verlangt wird gefordert wird. Der Künstler soll allgemein arbeiten, er soll sich bewusst sein, dass er Kunstgestalten zu schaffen hat. Was er dann schaffen will, ist seine Sache, aber dass er so schaffen muss, und unter welchen Bedingungen, — dies lerne er von den Alten, dies lerne er im Oratorium von Händel. Nichts wäre daher thörichter, als an diesem Alten ein Massstab mehr festzuhalten. Wir müssen selbst dann bei dieser [illegible] Forderung beharren, wenn auch das grosse Publikum den Meisterwerke der Vergangenheit vorübergehend einmal abwendig und durch starke Verleitung anderweitig in eine andere Bahn gelenkt werden sollte. Aber das scheint so bald noch nicht zu besorgen, das hat dieses Fest sehr neu bewiesen. Welche musikalische Gestalten auch in den letzten hundert Jahren auf den Schauplatz getreten sein mögen, sobald Händel seine Leier stimmt, schweigt hier Alles.

Das vierzig ge Fest mit seinen acht Aufführungen verlief im Ganzen glänzend und hatte auch ein entsprechendes Resultat. Die Einnahme war noch etwas höher, als bei den besuchtesten der vorigen Feste in Birmingham. Zu einem gewissen Theile kann man die Ursache davon in dem gegenwärtigen Kriege erblicken, welcher ohne Zweifel Viele abgehalten hat, ihre gewöhnliche Reise nach dem Continent zu machen. Ohnedies ist es eine bekannte Thatsache, dass man beim Sturm sich in solcher ruhigen Hafen am wohlsten fühlt, und so auch ist es erklärlich, dass man mit einer gewissen Genugthuung sich vom Grossen Ideales berauschen mochte, während drüben unter zwei uns so nahe wohnenden und uns so innig verwandten Völkern der schrecklichste Krieg wüthet.

Um das petuniäre Resultat übersehen zu können, theile ich die bekannt gewordene Aufstellung mit. Wie man daraus ersieht, flösst dem Feste eine bedeutende Einnahme zu durch die Karten, welche im Vorstande des Festes (der diesjährige Präsident war der Earl of [illegible]) bezahlt und durch freiwillige bedeutenden Schenkungen, von denen am ersten Tage schon über 1600 Thlr. eingingen. Solche liberale Beisteuern sind sehr ermunternd, man sieht daraus aber zugleich, dass die Feste ohne dieselben wenigstens in dem bisherigen Glanze nicht möglich sein würden. Und das ist eben keine sehr erfreuliche Aussicht!



1. Tag, Aug. [illegible]	Besucher 4130	Einnahme £	1530	0	0
2. Tag, Aug. [illegible]	— 3110	—	1611	1	6
3. Tag, Sept. 1	— 3010	—	[illegible]	[illegible]	0
4. Tag, Sept. [illegible]	— 1100	—	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Zusammen	Besucher 11,[illegible]	Einnahme £	10 350	17	0
		Sonstige Einnahmen £	770	0	0
		Summa £	11 120	17	0

Das letzte Fest im Jahre 1867 ergab £ 13 0[illegible], und das war die grösste Summe, welche bis dahin eingenommen war. Hoffen wir, dass das günstige pecuniäre Resultat auch in künstlerischer Hinsicht einen Fortschritt in Aussicht stellen werde.

ANZEIGER.

[311]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1871/72 beginnt am 2. October [illegible]. Diejenigen, welche an der K. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich [illegible] am [illegible] und [illegible] Tage, [illegible] 1 und 11 Uhr [illegible] September [illegible] Uhr [illegible] im Secretariate (Odeonsgebäude II. Stock) [illegible] Aufnahme nöthigen Zeugnisse [illegible] vorzulegen.

An der oben bezeichneten [illegible] die Hauptanstalt für den Chorgesang [illegible]

Lehrfächer: Solo- und Chorgesang, Rhetorik, Harmonie, Contrapunkt, Orgel, höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Fagott und Horn.

Prospecte [illegible] durch die Münchener Musikalienhandlungen zu [illegible].

München, den 14. September 1871.

Die königliche Hofmusikintendanz.

---

[311]

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Sonaten für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell [illegible]
Nr. 1. C moll. Op. 30. Nr. 2. [illegible] 21 Ngr.

— **Symphonien** Nr. 1 [illegible] Partition [illegible] Vol. 1. Nr. [illegible] **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.

Chopin, F., Walzer für Violine mit Pianofortebegleitung. Bearbeitet [illegible] und David.
Nr. 1. Op. 18. Esdur. 21 Ngr.
— 2. Op. 34. Nr. 1. Asdur. 20 Ngr.
— 3. Op. 34. Nr. 2. Amoll. 15 Ngr.
— 4. Op. 34. Nr. 3. Fdur. [illegible] Ngr.

Horn, A., Op. 11. **Phantasie** über Motive aus der Oper: Der Liebes[illegible] für Pianoforte. [illegible] Ngr.

Krause, A., Op. [illegible] **Zwei instructive Sonaten** f. d. Pfte. [illegible] Ngr.

Liszt, F., **Missa** quatuor vocum [illegible] [illegible] Orgue. Edition nouv. 1 Thlr. [illegible] Ngr.

Lumbye, H. C., **Fackeltanz** [illegible] Orchester componirt zur [illegible] Feier des [illegible] von Dänemark. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen. [illegible] Ngr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**
Nr. 21. **Händel, Georg Friedr.,** Capriccio in Gdur. 15 Ngr.
— 27. **Rameau, Jean Phil.,** La Livri, L'Agaçante, La Timide. [illegible] Ngr.
— 28. **Loeilly, Jean Baptiste,** Suite in Gmoll. 15 Ngr.
— 29. **Rossi, Michel Angelo,** Andantino und Allegro. [illegible] Ngr.
— 30. **Turini, Ferdinando,** Presto, [illegible] Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. Für das Pianoforte übertragen von Carl Czerny. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.

Meyerbeer, G., „Krönungsmarsch" aus der Oper: Der Prophet. Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Händen von [illegible]. 12½ Ngr.

Mozart, W. A., **Concert** Nr. 2. Adur. Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe. Revidirt von Carl Reinecke. 1 Thlr. 12½ Ngr.

— dasselbe für das Pianoforte allein. 1 Thlr. [illegible] Ngr.

Onslow, G., Op. [illegible] **Toccata** [illegible] Pfte. [illegible] Ngr.

Reimann, H., Op. [illegible] **Wandlungen.** Eine Tondichtung für das Pianoforte. 1 Thlr.

Reinecke, Carl, Op. 87. **Cadenzen** zu classischen Pfte.-Concerten.
Nr. 9. Zu Beethoven's Concert Nr. 1. Zum ersten Satze. Geh. [illegible] Ngr.
— 10. Zu Beethoven's Concert Nr. 1. Zum letzten Satze. Geh. [illegible] Ngr.

— Op. 84. **La belle Grisélidis.** Improvisata [illegible] 2 Pianoforte [illegible] [illegible] aus dem [illegible] Jahrhundert. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 11 Ngr.

Schubert, Franz, Op. [illegible] **Fünfte grosse Sonate.** 15 Ngr.

— **Symphonie** [illegible] Cdur. [illegible] Andante [illegible] für das Pfte. zu 4 Händen. 21 Ngr. [illegible] für das Pianoforte zu zwei Händen. 11 Ngr. [illegible] zu vier Händen. 11 Ngr.

Weyermann, H., Op. 11. **6 Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Nr. 1. *Erwartung*: [illegible] verwachsenen dunklen Fichten.
— 2. *Der schwere Abend*: Die dunklen Wolken [illegible]
— 3. *An der Entfernten*: [illegible] glück ich [illegible]
— 4. *An die Entfernte*: [illegible] nicht [illegible]
— 5. *Meine Rose*: [illegible]
— 6. Weil auf mir du dunkles Auge.

---

[318] Im Verlag der Unterzeichneten erschien so eben:

Krieg und Frieden

Cantate für Männerchor und Orchester

von **J. Zech.** Op. 42.

Sr. Majestät dem Könige Wilhelm gewidmet.

Preis: Orchesterpartitur [illegible]
Chorstimmen 1⅓ Thlr.

Clavierauszug erscheint demnächst. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Praeger & Meier in Bremen.

---

[319] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei

CLAVIERSTÜCKE

von

Franz Schubert.

Nr. 1. 2. 3 à 20 Ngr.

---

[311] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. Chorstimmen: Sopran I, II à 1¼ Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: [illegible] Vierteljährliche [illegible]. Insertionsgebühren für die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. September 1870. **Nr. 39.** V. Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

20 Ländler für Pianoforte zu zwei Händen von **Franz Schubert.** Nachgelassenes Werk. Wien 1869 bei J. P. Gotthard. Preis 17½ Sgr.

20 Ländler für Pianoforte zu vier Händen von **Franz Schubert.** Nachgelassenes Werk. Wien 1869, bei J. P. Gotthard. Preis 27½ Sgr.

Beide Hefte enthalten dieselben Tonstücke. Die zu Grunde liegende Originalhandschrift besitzt Herr Johannes Brahms; dieselbe enthält die ersten sechzehn Nummern zweihändig, die letzten vier aber in vierhändiger Einrichtung. In der vorstehenden Ausgabe sind nun die 16 zweihändigen Stücke zugleich für vier Hände, und die 4 vierhändigen auch für zwei Hände spielbar gemacht. So kann man diese anspruchslosen Tonstücke in beiden Formen geniessen. Die 20 Ländler werden auch ohne unsere Empfehlung die weiteste Verbreitung finden, um so mehr, da die übrigen Tänze Schubert's ihnen längst allenthalben eine Heimstätte bereitet haben. Sie sind von der kürzesten Fassung, sämmtlich in zwei Theilen von je 8 Takten, nur Nr. 6 bis 10 und Nr. 17 zwölf Takte in dem zweiten Reprise. Also fast ganz wie die Deutschen Tänze und Ecossaisen Op. 33. Irgendwie grossangelegte und weitausgeführte Tanzstücke muss man hier nicht erwarten; aber fast in jedem dieser kleinen Ländler begegnet man einigen Zügen, welche die Stücke musikalisch über eine bloss Tanzmusik erheben, und in der That verläugnet keines derselben die feine musikalische Individualität Schubert's. Es sind hundert Einfälle und Wendungen darin, auf die ein Tanzcomponist von dem gewöhnlichen Schlage sein lebtage nicht kommen würde; fast immer aber sind dieselben nicht melodischer, sondern harmonischer Natur. Man kann nun sagen, dass diese Eigenart Schubert's zugleich einen Mangel einschliesst. Seine Individualität tritt in einem Grade hervor, dass sie zur Subjectivität wird; seine Tanzstücke sind weniger Tänze als Tanzpoesien. Gewiss ist durch die grosse Lob, [illegible] zugesprochen, doch muss man darin zugleich auch die Erklärung suchen, warum Schubert bei der verschwenderischen Fülle der Tongedanken, welche in so vielen verschiedenen Tonsätzen ausgestreut sind, und bei der entschiedensten Begabung für dieses Fach dennoch nicht einen einzigen Tanz geschaffen hat, welcher als Schubert's Walzer, Ecossaise oder Ländler (oder wie sonst der Name lauten mag) durch alle Kreise der tanzenden Welt die Runde gemacht hätte. Wenn

man hören Sätze schreibt mit zwei Reprisen von je acht, zwölf oder sechzehn Takten — warum entsteht man sich der Erschliessung dieser festen knappen Form, wenn es nicht geschieht um deren zu gewinnen, was diese Form verbunden ist: Tanzbarkeit? Diese wird man Schubert's Stücken keineswegs abgesprochen wollen; es war Fachmann genug um zu wissen, was der Tanz erfordert; aber jene erwünschte Tanzbarkeit, welche aus der [illegible] Quelle der Menge so unendlichen Freude erweckt, besitzen sie nicht. Daher giebt es Tänze von Schubert, schöne, sehr schöne Tänze, aber keinen Tanz.

Allen Zwei- und Vierhändern diese Hefte hiermit bestens empfehlend, statten wir dem Verleger noch besonders unsern Dank dafür ab, dass er es gewagt hat, die Jahreszahl der Herausgabe auf den Titel zu setzen. Nun weiss man später doch, dass dieses Nachlasswerk Schubert's 1869 erschienen ist, ohne in Katalogen und Musikzeitungen einen halben Tag danach suchen zu müssen. Ist dem jetzigen Unrecht denn nun ein Wagniss zu nennen? Aber scheint das dem Verkehr so gewagt? und sollte nicht, was sich hier als ungefährlich herausstellt, auch bei allen übrigen Musikpublicationen ohne irgend welchen Nachtheil sein? Hat der Musikhandel den herrschenden Musterschlendrian nicht so lange, erst einmal überwunden, so wird man sicherlich das, was heute jeder achtungswerthe [illegible] verlangen muss, für eine so nothwendige Geschäftsmaxime ausgeben, als eine einfache Lächerlichkeit ansehen.

Weil wir doch einmal den Tanzcomponisten Schubert vor uns haben, sei hier gleich die neue Ausgabe der früheren Tänze angezeigt, welche der Originalverleger ebenfalls im Jahre 1862 davon veranstaltete.

Franz Schubert. Tänze. Neue wohlfeile Ausgabe. Wien, Carl Haslinger qm. Tobias.

Op. 33. Deutsche Tänze und Ecossaisen. Zweihändig 6 Sgr. (vierhändig arrangirt von Ed. Hasel) 10 Sgr.

Op. 77. Frühlingswalzer. Zweihändig 6 Sgr., vierhändig (von Carl Czerny ... gesetzt) 10 Sgr.

Op. 91. Grätzer Walzer. Zweihändig 6 Sgr., vierhändig (von C. [illegible]ster) 10 Sgr.

Die Ausgabe ist preiswürdig und handlich. Dass der Wiener Notenstich dem Leipziger an Eleganz nicht gleichkommt, wusste man schon. Die Titel sind nicht auf Stein gezeichnet, sondern in Zink graviert. Warum den Verleger statt dessen die Musik auf Zink stechen liess und bei dieser Gelegenheit zugleich einigen altmodischen Noten-

stempeln den Laufpass gebe, so würde es mit einem Male einen noch kleineren, dennoch schönen und zugleich eleganten Stich erhalten. Aber der Notenstich ist in Wien, wie in London und Paris, in den Händen kleiner Handwerker, die sich in der Beschaffung des Werkzeuges o. s. w. über das Allernothdürftigste versteigen können. — Auch auf dem Titel dieser Schubert-Ausgabe fällt uns eine Jahreszahl ungemein ins Auge — und was ists? »Medaille London 1862.« Das ist denn allerdings ein anderes Ding, wie das Mädchen sagte. Sollte eben »1862« in handelspolitischer Hinsicht uns wirklich schädlicher sein, als »Medaille 1862«? Man bittet um geneigtes Nachdenken.

Da erhalten wir zum Beispiel gleichzeitig mit obigen Ländlern von demselben Verleger eine eigne Composition ähnlicher Art.

16 Stücke in Tanzform für Pianoforte zu zwei Händen componirt von **J. P. Gotthard.** Op. 58. Wien, bei J. P. Gotthard. Preis 17½ Ngr.

Die Opuszahl ist, wie man sieht, hiernach bereits auf 58 gestiegen; der Verlagsname Gotthard's hat aber mit diesem Hefte erst 15 erreicht. Der Componist, als solcher schon in weiteren Kreisen bekannt, hatte damals soeben erst eine neue Musikhandlung in Wien eingerichtet und nebst Anderem auch seine 16 tanzförmigen Stücke als Verlagsunterlage in die Welt gesandt. Wie wünschen demselben von gerade das Beste, was wir unter bewandten Umständen wünschen können, wenn wir die Hoffnung aussprechen, seine neue Thätigkeit als Verleger und Musikhändler in Wien möge ihn so sehr in Anspruch nehmen, dass er dadurch gezwungen werde, den Componisten an den Nagel zu hängen; denn das bisherige Wiener Musikhandel war den Bedürfnissen einer Grossstadt, namentlich einer musikalischen Grossstadt, so wenig angemessen, dass man dreist behaupten darf, mit sämmtlichen nord- und mitteldeutschen Provinzialhauptstädten (selbst mit Orten wie Magdeburg, Braunschweig, Bremen etc.) sei es in dieser Hinsicht besser bestellt.[*] Der Musikhandel hat jetzt aber, gleich den Concerten, für die musikalische Cultur eine grössere Bedeutung, als vor Zeiten, und erscheint uns so wichtig. Wenn hierin auf gleichem Fuss gebracht zu sehen mit den besten deutschen Orten,[*] dass die Ausgabe musikalischer Intelligenz für einen solchen Zweck kein Verlust, sondern ein grosser ersichtlicher Gewinn ist. Um von dem Gesagten die Anwendung zu machen, so wird der Componist Gotthard, nachdem er Musikverleger geworden, eine Frau genommen, einen lebhaften Geschäftsbetrieb zu verwalten hat etc., wohl nach wie vor derartige Tänze improvisiren, aber schwerlich Musse finden, dieselben zu Papier zu bringen. Sie grössere Compositionen gewiss noch weniger. Die Jahreszahl 1862 auf dem Titel würde uns zugleich einen bestimmten Anhalt sein für den Uebergang des Autors aus dem Lager der schaffenden in das der vermittelnden Musiker, und so kann die Jahreszahl nicht nur auf dem kürzesten Wege der musikalischen Bibliographie sichre stellen, sondern in hundert Fällen auch noch mehr oder weniger wichtige Kunstnachrichten liefern helfen. Um einen einfachen Bildchen abzustellen, ist nichts weiter nöthig, als dass die intelligenteren Männer den Verlegern nur einmal den Entschluss lassen, ihn nicht länger zu fördern zu wollen.

[*] In Süddeutschland scheint es mit dem Musikhandel überhaupt nicht zum Besten bestellt zu sein. Wie es in Stuttgart aussieht, wissen wir nicht, aber aus München hörten wir von vornherein, dass man dort auf 5-6 jährige Musikalien-Credit abonnirt ist.

Obiges Gebinde von 16 Stücken in Tanzform ist mehr als eine Nummernfolge; es ist eine zusammenhängende, das Tanzleben durchlaufende Reihe, welche in F-dur beginnt und mit demselben Satze als No. 16 in derselben Tonart schliesst. Wie schon der Titel besagt, haben wir hier weniger wirkliche Tänze o. s. Reminiscenzen an Tanzformen, die durchweg sehr glücklich getroffen sind. Sie mögen an Originalen und allerdings manchmal auch nicht mehr so vollgehaltig und daher nicht so günstig, als die Tänze früherer Zeiten; sie sind so rauschend und stürmisch, tosen dahin die Musik leicht in Lärm und Trommelei. Der erweiterte Mechanismus unserer Instrumente thut ein Uebriges durch Pedalbässen, Octavengepolter o. dgl., was die stärkere Weise des Charakters hervorruft, — alles auf Kosten der Klangschönheit und fein entwickelter Melodie. Von der Süssigkeit Schuberts wird man daher selbst bei denen, welche ihn nachahmen und nachahmen, nicht viel finden. Die Zeiten sind eben andere und auch die Kunst ist ihnen unterthan; ob es so sein sollte, ist eine andere Frage, die wir hier unerörtert lassen. Wenn wir also in dem bereits damit Nachlasswerke Schubert's mehr Gehalt finden als z. B. auch in diesen 16 Stücken, so sind wir doch weit entfernt, dasselbe in Form und Gehalt schlechtweg als ein Meisterwerk hinzustellen. Etwas an Barocken, wie der Schluss des achten Schubert'schen Ländlers (der in seinem ersten Theile so lieblich ist und sich so natürlich gesteigert und doch so überraschend entschwingt)

findet sich aber bei Gotthard nicht. Was eine Tongebende beim ungeübten Durchspielen als etwas überflüssig erscheinen lässt, ist hauptsächlich dadurch verschuldet, dass die Dur-Tonarten zur Verwendung gekommen sind. Hätte ein kräftiger Molltheil den Uebergang von den Dur- zu den Kreuztonarten vermittelt, so würde ein erwünschter Contrast erzielt und bei dem gleichbleibenden Anfange und Schlusse die Heerstrasse uns um so fühlbarer geworden sein.

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof,** fortgesetzt von **L. A. Zellner.** Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 36 kr. ö. W.

Weitere fünf Hefte einer Sammlung, wie deren viele existiren, unter denen diese aber eine der frühesten war. Die 5 Hefte enthalten ein Stück vom älteren Georg Muffat, zwei Stücke von Gottlieb Muffat, eine Fuge von Pachelbel, eine Canzonetta von Händel, ein Rondeau von Couperin, Passepied und Sarabande von Bach, und ein Allegro von Kirnberger. Der Versuch, dergleichen so herzurichten, dass der Spieler möglichst bequem und sicher in das Verständniss dieser älteren Classiker eingeführt werde, ist an sich gewiss löblich; aber man sollte nicht vergessen, dass der Ausführung derselben sehr enge Grenzen gesteckt sind. Vortragszeichen und Fingersatz sollen uns bloss zum richtigen Verständnisse verhelfen. Wie es der

Fingersatz? was hat das mit dem richtigen Verständnisse zu thun? Wir meinten bisher, er diene lediglich zu einer richtigen technischen Ausführung. Der Herausgeber muss derselben Meinung sein, denn in Heft 12, 13, 14 und 17 ist nichts von Fingersatz zu entdecken; derselbe befindet sich in der That nur bei den drei Stücken von Händel und Bach. Ist das Beabsichtigt oder Nachlässigkeit? jedenfalls stimmt es nicht zu dem, was der Titel verheisst. Denn dass gerade Bach's und Händel's Stücke so dunkel sein und dadurch belehrt werden sollten, dass sie durch zwischengedruckte Ziffern unleserlicher gemacht wurden, können wir doch nicht glauben.

So der Ziffern beraubt, bleiben uns als einzige Leitsterne nur noch die »Vortragszeichen«. Umfang und Bedeutung derselben müssen wir uns daher etwas näher ansehen. Das 13. Heft bietet drei Stücke aus der sechsten Suite (wenn man diese Gebärde so nennen will) in Muffat's *Componimenti musicali per il Cembalo*, was der Herausgeber wohl hätte andeuten können. Das erste Stück nennt Muffat »Fantaisie« und Herr Zellner danach »Fantasie«, was immerhin dasselbe ist. Wir gehen zu der Musik. Schon bei dem zweiten Viertel des ersten Taktes begegnen wir einer Verzierung, von welcher Muffat's Musik übervoll ist, nämlich … was so … zu spielen ist. Herr Z. setzt dafür, hier und überall, die Figur ohne Strich und zugleich ohne Kreuz, was dann nach Muffat's eigner Erklärung folgendermassen ausgeführt werden müsste … Abgesehen davon, dass dieses schon an sich widersinnig ist, versuche nur Jemand, es heraus zu bringen. Im zweiten Takte erscheint dasselbe Zeichen zweimal, im dritten und vierten je einmal; aber der Herausgeber hat sie uns sämtlich gestrichen, dagegen die beiden Mordenten des fünften Taktes beibehalten, obwohl die genau entsprechenden des dritten fehlen. Und so geht es fort, ziemlich planlos. Wir lassen also die Manieren und Zeichen aus den Noten, vielleicht ist die Musik selbst unangetastet geblieben.

Die beiden ersten Takte sind [illegible] wie bei Muffat, auch sind nirgends verständniss[illegible] Vortragszeichen zu bemerken. Bei dem Uebergange des zweiten Taktes in den dritten wechseln bei Muffat die Schlüssel:

Die im Tenorschlüssel stehenden Noten und Zeichen sind so zu executiren:

(Arpeggio von unten). Nun vergleiche man, was Hr. Zellner daraus gemacht hat:

Zunächst ist also das ganze Tenor eine Octave höher in den Sopran verlegt. So handgreiflich unschön hätte Muffat in seinem Leben nicht schreiben können, der schöne Fluss seiner Stimmführung und der überaus angenehme Wohlklang durch die sich abwechselnde Harmonie sind dadurch von Grund aus zerstört. Zugleich auch der naturgemässe Fortgang, der jetzt ganz plump und unmotivirt in die Tiefe fällt.

Die Manier der drei Punkte mit einem schrägen Strich darüber übersetzt der Herausgeber nach Gutdünken in drei Noten, deren Verzierungen zu erlernen wir [illegible]. Noch unverständlicher sind die vier Achtel, in welche Muffat's Arpeggien verwandelt sind. Das Zeichen bedeutet je nach Muffat's eigner Erklärung nichts als ein Arpeggio von unten … Welch eine Musik entsteht nun aus alledem! Vortragszeichen sind hier so wenig zugesetzt, dass sogar Muffat's Staccato bei den letzten Bassnoten noch weggelassen ist. Alles vermuthlich zum richtigen Verständnisse. Nachgerade geht uns allerdings ein Licht auf, aber ein anderes als der Herausgeber hat anzünden wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Händel's Passion.

☐ Der Verfasser von »Händel's Passion noch einmal« in Nr. 37 veranlasst uns zu einigen Worten der Erwiderung. Vor allem findet gewiss jeder Verehrer Händel's die von dem Einsender vorgenommene Reinigung des Textes sehr [illegible] und es sehen auch wir der Veröffentlichung derselben mit Freuden und grossem Interesse entgegen. Was er aber über die Vergleichung der Bach'schen Passionen mit der Händel'schen sagt, verräth, dass er theilweise noch von dem Vorurtheil beherrscht ist, welches sich zu Ungunsten des einen Meisters, mag nun diese Parteinahme Unwissenheit oder Bosheit sein, an mehreren Orten so festgesetzt hat, dass das Publikum höchst selten etwas von ihm zu hören bekommt, worunter dann jeder wahre Kenner beider Meister leiden muss. An Bach's Passionen wollte die Besprechung in Nr. 34 keine verkleinernde Kritik üben, sondern auf gewisse Vorzüge aufmerksam machen, welche Händel's Werk uns gegenüber zu haben scheint, als da sind grössere Einheit des Planes, mehr Ebenmaass der Theile, reichere Entfaltung der Charaktere, wärmere Sprache der Empfindung — Eigenschaften, welche mit dem Namen Händel gleichsam unzertrennlich verbunden sind. Dass sich in der Passion noch nicht das eigentliche Genie Händel's in voller Entfaltung zeigen können, da er bis 1716 nur wenig kirchliche Musik geschrieben habe, wird man im Hinblick auf das 1713 erschienene Utrechter Tedeum und Jubilate, welche wohl von keiner Bach'schen Composition an mächtiger Wirkung überboten werden, nicht zugeben; noch weniger wird man die dem Händel'schen Werk

angewiesenen Stellung in der Mitte von Graun's Tod Jesu und den Passionen Bach's der wahren Grösse derselben entsprechend finden, ja wo möglich nicht einmal den gesammten Stellung, welche diese Werke erwarben. Die Kurfürst der Aufführung von Händel's Passion in Stuttgart war dem Schreiber dieser Zeilen unbekannt geblieben; er freut sich, sowie seine Beschwerde widerlegt zu sehen, dass ein gänzlich ignorirt werden. Würde aber solche von einem mit Händel's Geist vertrauten Manne, der den besseren Text benutzte, wiederholt, dann dürfte gewiss gleich darauf Johannes- oder Matthäus-Passion folgen oder kurz vorhergehen, ohne den Genuss jener zu verkürzen und die richtige Beurtheilung zu erschweren; vielmehr müssten dann die grossen Ergänzungen beider Meister einem gebildeten und aufnahmsfähigen Hörerkreise anschaulicher werden, als sie es bisher sein konnten.

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von Mary Granville.
(Fortsetzung.)

(1734 Dec 10.) Die Oper Arminius wird von den meisten gern gehört. Es sind einige sehr hübsche Sachen darin. Drei der besten Gesänge daraus habe ich mir bestellt [bei dem Copyisten wahrscheinlich] Sobald ich sie habe, sagen Sie, ich als und schicke sie an Mrs. Carter. Eingeschlossen ist eine Arie aus Händel's Tamerlano, welche ein Favoritstück ist. Maskeraden werden erst nach Weihnachten sein. Ich habe Brieuhrenge darüber zu benutzen, doch an einer einzigen werde ich genug haben. Ich ging ins Theater um die Oper Dioclesian [in englischer Sprache] zu sehen, fand mich aber sehr getäuscht; denn anstatt Purcell's Musik, welche ich erwartet hatte, hörte ich eine andere von Papusch [Pepusch], unsern ärgsten Brumbären, wie ich in meinem Leben wohl ich durch nichts so ermüdet! Die Darsteller waren Mrs. Barbier, Mrs. Chambers eine Schülerin aus der Maynotte [Pepusch's Frau] Legard und der alte Leveridge. Der Director hat versprochen dem Publikum viel Schönes in seinem neuen Theater [in Lincolns Inn Fields] diesen Winter, — in einem der Säle des Opernhauses im Haymarket ist eine grosse Bühne ausgestellt und ein jeder kann so viele einer Guinea zu sehen bekommen, es ist dies der Tempel Salomonis*); aber es ist so viel Geld für mich, um es an ein Modell zu wenden, welches dem prächtigen Original vielleicht nicht ähnlicher ist, als der St Peterskirche in Rom.

(1735 Febr. 8.) Ich wurde unterbrochen durch Lady Peyton und ihre Töchter, welche mich besuchten, um mich zu einem neuen Spielchen mitzunehmen; es ist eine neue Art der Dame holte uns gerade fertig [ist Mrs Fischbeck; man nennt dies Spielchen auch den Fischbeck's], es ist das vollständigste in seiner Art, was ich jemals sah. Die Uhr spielt 14 solcher mit solcher Genauigkeit, als ob man ein Concert hörte. Der Preis ist £ 600. Der Mann hatte Hoffnung sein Werk an den König zu verkaufen für den Prinzen Frederick.

(1735 Aug. 21.) Frau Strada, die frühere Cuzzoni(?) ist von einer Tochter entbunden; es war eine grosse Bestürzung, dass es nicht ein Sohn war. Söhne und Erben grosser Häuser sollten nicht mehr in der Mode sein, wenn es solchen Leuten gar einfällt unzufrieden zu sein bei der Ankunft einer Tochter, wohl die es ist ein Jammer, dass der hohe Name und die edle Familie das Schicksal hat aussterben soll. Im Augenblick all sie so hätte Sorge lang vor Er sperrte, von Lord ... Händel's Omnen. Ihr [Sandoni] ihr Mann, zweiter Cembalist in Händel's Orchester] hat sich in grossen Ausgaben gestürzt wegen der Wochenbetten, um diesem fürchtbaren unerträglichen Ereignisse zu gefallen; unter andern Ueberflüssigkeiten hat er einen mit Gold gefassten Spiegel für das Kind gekauft und eine schwere Decke an Bande für seine Frau, um den Ende ihres Monats Besuch zu empfangen können. Man spricht wahr von ihr, sie prangte mit der Prinzessin von Wales, wenn sie in gleichen Umständen war.*)

(1736 Nov. 27.) Am letzten Sonnabend war ich in der Oper Camillo (von Marc' Antonio Bononcini) mit Lady Carteret und ihrer Tochter, die sehr schön wird. An jenem Morgen wurde ich durch die Conzoni unterhalten. O wie reizend! wie sehr wünschte ich, dass Sie alle, die ich mag und liebe, in jenem Moment bei mir sein möchten; meine Sinne waren entzückt durch Harmonie. Man sagt, wir werden in einigen Tagen wieder Opern haben, aber ich glaube Madam Sandoni und die ... haben noch nicht ihre Rollen noch nicht hinlänglich gefasst. Als, wie gesagt, ich war in der Oper Camilla; sie wurde im Schauspielhause in Lincolns Inn aufgeführt durch Mrs Chambers, Mrs Barbiere, Mrs Fletcher, Signora Beckett, Mr Leveridge und Mr Legard. Ich kann nicht sagen, dass ich sehr viel Vergnügen daran hatte. Ich habe sie nun seit alter Bekanntschaft, aber man muss sagen, dass nicht viele Gesänge darin sind, die besser wären als Balladen.

(1737 Jan 26.) Heute speisen hier Lord und Lady Fitzwilliam nebst der anwesenden Faustina, welche die angenehmste Person in der Welt ist (den Lord Mayor ausgenommen) und unsere Sinne durch ihre menschliche Stimme entzücken wird. O diese du Engel Mittel! Frau Koyle ist überglücklich, dass sie einmal wieder im theuren London lebt, und dass sie Händel's Oper, von der gestern die Hauptprobe war, Admeto durch Faustina, Cuzzoni und Senesino hören aufführen können bringt sie fast von Sinnen. Um ihre Freude noch zu erhöhen hat ihr Jemand einen Kranich und einen kleinen hölzernen St. Anton geschenkt; ich beabsichtige ihr ein Schwein zu kaufen und durch den Diener zuzusenden, denn ihr Heiliger ist doch nichts ohne sein Ferkel. Sie hat auch Ihr Gelingt. Die Goldin und ihre Kleinen sind wohl; das Kind soll nächsten Sonntag getauft werden. Fräulein Legh hat mich bei Bandshan [Lord Baltimore] verlobt, und sie sagt, er ist der vermeidlichste Mann in der Welt; er liebte Händel und erschnappte dadurch ihr Herz sofort.

(1737 Nov. 11.) Ich war gestern in der Probe der neuen Händel'schen Oper, genannt Richard der erste; sie ist köstlich. Letzten Mittwoch wurde in Gottlieb zur Krone des Jahresfestes(?) zu Ehren der h. Cäcilia gegeben. Bononcini spielte die erste Violine und jedermann sagt, er übertraf alle frühere, selbst seinen Meister Geminiani. Senesino, Cuzzoni und Faustina sangen dort einige ihrer besten Arien aus verschiedenen Opern, und das Ganze übertraf weit irgend eine Oper.

(1738 Jan 19.) Gestern**) war ich in der Probe der neuen Oper [Siroe] von Händel componirt. Ich mag sie ausserordentlich gern leiden, aber der Geschmack der Stadt ist so verdorben, dass nichts gefällt, was nicht burlesk ist. Die Bettler's Oper [als Schauspiel mit Balladen, von Gay] triumphirt gegenwärtig ganz und gar über die italienische. Ich habe sie bis jetzt noch nicht gesehen, aber alle, die sie gesehen haben, sagen, dass sie sehr komisch und voller Humor ist. Die Gesänge werden bald erscheinen, dann werde ich sie Dir — Morgen gehe ich vielleicht wieder hin, um die ... glauben Ka-

*) Es war dies die berühmte Theatersensation, welche 1734 für die Hamburger Oper »Die Zerstörung Jerusalems« angefertigt und später an einen Engländer verkauft wurde.

*) Die Sängerin Cuzzoni verwechselt später ihren Mann und glaubt im grössten Elend.

**) Der Brief ist vom 19. Jan. und Händel's Siroe wurde erst am 5. Februar in der Composition beendet und am 17. Februar zuerst aufgeführt. Ebenfalls bei Mary Dewes die ganze lange Brief nach und nach geschrieben. Das »gestern« bedeutet also nicht den 19. Januar, sondern einen etwa drei Wochen späteren Tag.

pelknaben den Julius Cäsar aufführen zu sehen; es ist von dem König und der Königin bestellt. Die Aufführung findet in dem kleinen Haymarket-Theater dem Opernhause gegenüber statt. Julius Cäsar wird durch Lord Danby gegeben, Mark Antonius durch Herrn Roberts, Brutus der junge Hay (Sohn von Lord Kennoul), dann ist dies erzählt ich. Cassius ist Lord Middleton, Sohn des Herzogs von Dorset, ein hübsches Geschöpf. Porcia und Octavius sind seine beiden Brüder.

(1728. Februar 29.) Die Oper wird diesen Winter nicht abgehalten. Ich wünschte ich wäre ein Dichter, würdig der Ehre ihren Grabgesang zu schreiben. Ich bin überzeugt, dass die Engländer, so gut sie auch aufgenommen, keinen wirklichen Geschmack für Musik haben, denn wenn sie einen solchen besässen, könnten sie unmöglich einen so vollkommenen Kunstgenuss preisgeben für einen Sudel von Balladenaufzügen. Ich bin so empfindlich darüber, dass ich alle Geduld verliere.

(1729. März 12.) Ich denke ich werde heut Abend in die Oper gehen. Ich habe Lady Sunderland fragen lassen, ob sie in ihrer Loge noch Raum hat. Morgen früh ist die Probe einer neuen Oper, ich habe noch nichts darüber gehört, weder ihren Werth noch Namen noch Autor.*) Die letzte [Siroe] ist eine reizende Musik, aber wegen der Bettler-Oper ganz vernachlässigt.

(1728. März 14.) Ich wünsche dass Ihr die Bettler-Oper in Gloucester aufführen mögt, die Kirche ausgenommen, selbst Ihr es nicht leiden mögt, wenn Ihr Euch einbildet, es der vornehmen Welt zu gefallen. Letzten Dienstag war ich mit dem Klub in der Bettler-Oper; es war schön und gesangreiche, es gab mir unendliches Vergnügen und bei jeder entzückenden Stelle dachte ich an Dich.

(1728. März 16.) Ich wünsche dass Du dem Plan nachgiebst dort in Gloucester die Bettler-Oper aufzuführen, aber Du musst damit warten bis ich zu Euch hinüber komme, denn die Rolle der Frau Slammkin muss ich haben.**) Mit der italienischen Oper hat es sich in den letzten vierzehn Tagen etwas gebessert; sie wird jetzt mehr besucht, als den ganzen Winter über der Fall gewesen ist.

(1728. Mai 16.) Herr Dubourg ist soeben von Dublin [wo er Musikdirector war] angekommen. Es sind im Ganzen nur noch vier Opernvorstellungen — und dann Lebewohl zu dieser Art Harmonie für immer und ewig! Senesino und Faustina haben sich für nächsten Winter an den Carneval in Turin und Venedig verdungen. Nächsten Mittwoch giebt der Herzog von Norfolk einen Maskenball, es gilt als ausserordentlich fein hier und man muss die Masken abnehmen, bevor man das Haus verlässt.

Am 21. Nov. 1728 schreibt Lord Lansdowne an seine Nichte Mary Granville von Paris aus: Man erzählt mir, dass hier entliegt zwei italienische Sängerinnen angelangt sind, welche den Carneval in der Stimme glänzen und alle Welt an Schönheit übertreffen. Es ist hier ein italienisches Concert eingerichtet durch Subscription, für diejenigen Franzosen, welche Geschmack für die italienische Musik haben, zweimal in der Woche zur Aufführung. Ausser den Subscribenten wird Niemand zugelassen, deshalb kann ich nur aus eigenem Anhören Dir nichts darüber sagen; nur von Hörensagen weiss ich, dass sie beim Anfange grossen Erfolg gehabt haben.

(M. Granville an ihre Schwester 1729. Febr. 25.) Letzten Donnerstag war eine Maskerade im Opernhause, aber ich habe nichts darüber gehört. Nur schreib dieser Art Unterhaltung nur

---

*) Eine neue Oper aus diesen Tagen ist nicht nachzuweisen. Handel's Tolomeo erschien erst im nächsten Monat und wurde am 30. April zuerst aufgeführt. Die Briefe sind wohl nur [illegible] datirt.

**) Mary Granville, die nun ihren Zorn schnell vergessen und sich bald der Bettler-Oper überschüttet, ist schwer mit der Mode und dem Geschmack wohl etwas aus dem Bereich um England zu sein; die ohnehin wahren Geschmack hat sie zu besitzen. Diese Briefe sind an ihre Schwester geschrieben, welche in Gloucester verheirathet war.

nützlich zu sein. — Die Subscription für die italienische Oper für nächsten Winter geht gut von Statten, worüber alle musikalischen Menschen sich erfreut sind.

(1729. Ende November.*) Der Sänger Bernacchi hat einen grossen Umfang, seine Stimme ist klar und schmelzend, aber nicht so süss wie die des Senesino, doch seine Manier besser; seine Figur ist aber nicht so gut, denn er ist so dick wie ein spanischer Mönch. Fabri hat eine sehr klare und feste Tenorstimme aber nicht stark genug für die Bühne, wie ich fürchte; er singt wie ein Gentleman ohne Grimassen zu schneiden, und seine Manieren sind sehr angenehm; er ist der bedeutendste Musiker (the greatest master of musick), der jemals auf der Bühne trat. Der dritte ist der Bass [Riemschneider aus Hamburg], eine sehr gute deutsche Stimme ohne alle Rauhheit. La Strada ist die erste Sängerin, ihre Stimme ist ohne Ausnahme gut, ihre Manier vollkommen, aber ihre Gestalt sehr unschön und sie macht schreckliche Mundstellungen. Die Merighi ist die nächste nach ihr. Ihre Stimme ist weder ausserordentlich gut oder schlecht, sie ist schlank und hat eine sehr angenehme Gestalt und ein hübsches Gesicht; sie scheint so gegen Vortrag zu singen, sie singt leicht und angenehm. Die letzte ist Bertoli, sie hat weder Stimme, noch Ohren noch Vortragsart zu ihrer Empfehlung, aber sie ist eine vollkommene Schönheit, völlig eine Cleopatra, ganz jene Complexion mit regelmässigen Gesichtszügen, schönen Zähnen und beim Singen ein sanftes Lächeln um den Mund, was sich ausserordentlich hübsch ausnimmt; und ich glaube sie hat vor dem Spiegel singen gelernt, denn in ihrem Gesicht ist niemals eine Verzerrung wahrzunehmen. — Die erste Aufführung ist am nächsten Dienstag.

(1729. Dec. 4.) Ich glaube ich habe bisher noch nichts über die Oper gesagt und das ist unverzeihlich. Aber wenn Du hörst, wie ich beim Eintreten ins Theater empfangen wurde, so wirst Du Dich nicht wundern, dass ich alles vergass, was ich dort hörte. Herr Coin setzt sich neben mir und erzählte mir dem Nachgehen von Bet das traurige Ende von ihm bestätigten. — Ich war nicht hart genug es ohne Schrecken zu hören, und ob es zum Herren kam oder ob die neue Oper [Lothario] wirklich nicht so gut ist wie die von Händel gewöhnlich sind, ich fand niemals es einer derselben so wenig Gefallen als an dieser. Bernacchi, der berühmteste unter den Sängern, ist nicht beliebt; sicherlich ist er ein guter Sänger, aber passt nicht für englische Ohren. La Strada und die übrigen sind sehr wohl gelitten.

(1729. Dec. 20.) Die Oper [Lothario] ist zu gut für den verdorbenen Geschmack der Stadt; sie ist bestimmt, nach der heutigen Vorstellung nie mehr auf der Bühne zu erscheinen. Mich verlangt ihren Sterbesang zu hören, armer theurer Schwan! Eine von den früheren Opern [Julius Cäsar] wird wieder erneuert werden, was ich bedaure, denn die Menschen werden dadurch zu Vergleichen veranlasst zwischen den früheren Sängern und den jetzigen, was auf die urtheilslose und abgeneigte Menge keine gute Wirkung machen wird. Die letzte Oper [Lothario] gefällt nicht, weil sie zu sehr studirt ist, und man liebt nichts als Menuetten und Balladen — kurzum die Bettler-Oper und Hurlothrumbo sind allein des Beifalls würdig.

(1730. April 4.) Zu meiner grossen Betrübniss geht es mit der Oper bergab. Gestern war ich in der Probe eines neuen Stückes [Orlando]; es ist aus verschiedenen Arien italienischer Opern zusammengesetzt, aber es ist sehr schwerfällig im Vergleich zu den Stücken von Herrn Händel.

---

*) Die Herausgeberin hat diese undatirte Mittheilung zwischen Briefen vom 1. Decbr. 1729 und 20. Febr. 1729 eingereiht. Aber die Opernvorstellungen fanden in den ersten Tagen December statt, so dass sie begonnen weil am 2. Dec. 1729 der Brief Rolli's (vergl. S. 311) den 2. Dec. verlegen müssen.

(1731. Dublin 4. Nov.) Nächsten Sonnabend geben wir schwerlich . . um Madame Violante (eine berühmte Tänzerin) zu sehen und in der folgenden Woche werden die Bälle ihren Anfang nehmen. Die Maskeraden spielen man nicht, aber ein Plan für Opern ist im Werke, der hoffentlich gelingen wird.

(1731. Dublin 18. Nov.) Montag war St. Cäcilien Tag, er wurde mit grossem Pomp in St. Patrick's Kathedrale gefeiert. Wir hörten von dort in dem grossen Gebäude, welches ich noch nicht . . wir gingen um 10 hin und blieben bis 4 . . es ist dort eine sehr schöne Orgel, welche von einer grossen Anzahl Instrumente begleitet wurde, an denen Signor Dubourg sich befand. Sie fingen mit dem ersten Concert Corelli's an. Sodann hatten wir Purcell's Te Deum und Jubilate, dann das fünfte Concert Corelli's, nachher ein Anthem von Dr. Blow, und den Beschluss machte das achte Concert von Corelli.

(1731. Dublin 4. Dec.) Ich bin im Begriff in ein Concert zu gehen, welches zum Besten der Mrs. Barbier gegeben wird, es ist halb vier. Ich habe Du nachlässiger! Dein Clavier nicht, namentlich den Generalbass.*)

*) Hiernach spielt sie die Übung, nach dem bezifferten Bass die Begleitung der Gesänge zu spielen. Die begleitende Harmonie wurde damals nicht ausgesetzt, eigentliche Clavierauszüge existirten also nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Fest-Aufführung zu Freiburg im Breisgau am 4. und 5. Mai 1770

In der »Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche bey Gelegenheit der hierdurch Ihrer Königlichen Hoheit, der Durchlauchtigsten Frau Dauphine Maria Antonia, Erzherzogin zu Oesterreich, als . . an den Vorderösterreich. Breisgauer . . Landständen veranstaltet worden (Gedruckt bey Johann Andreas Satron kaiserl. königl. Regierungs- Kammer- und Universitäts-buchdruckern und Buchhändlern 1770)« wird uns auch von der Aufführung eines Balletts, eines Lust- und eines Singspiels berichtet. In dem Saale des Gymnasiums zu Freiburg wurde die Bühne und die sämmtlichen Auszierungen hierzu, deren sieben waren, auf Veranlassung der Stände für diese Feierlichkeit durch den burgfürstlichen Oberbaumeister der Kriegsbauamt . . . errichtet. Am 4. Mai, am Tage der Ankunft der Erzherzogin, nahm das Schauspiel um 5 Uhr den Anfang. Zuerst wurde durch die dermalen anwesende Schauspielergesellschaft der erste Akt des aus drei Aufzügen bestehenden Lustspieles »Jugend und Herzeleid des Vinzenz, Königin Frankreich« aufgeführt. Darauf folgte ein Schäferballet: »Das Fest der Liebe«, ausgeführt von 14 Mannheimer Hoftänzern und eben so viel Tänzerinnen. Die Musik war von dem Concertmeister der musikalischen Gesellschaft . . . Sr. Kurfürstl. Durchlaucht, welcher mit noch acht andern Musici eigens verschrieben worden, um dieselbe, mit Zuzug anderer Tonkünstler in Freiburg, zu veranstalten. [Der Name des Concertmeisters ist nicht genannt.] »Die Bühne stellte hiebey eine von den anmuthigsten Gegenden der Landschaft [illegible] vor, die nahe an dem Wohnplatze der Göttinn Venus stund. Man sah den Tempel der Liebe auf einem Hügel, an dessen Fusse ein . . . vorbeyrauschte. Eine Schaar der Schäfer und Schäferinnen waren beschäftiget, mit Blumenkränzen und Blumengehängen den Altar zu zieren, dem andere Schäfer dem Gott der Liebe zu errichten schon angefangen hatten. Es waren sechs Auftritte.

Erster: Die Theonire erschien mit ihrem Gefolge mit einem Schleyer auf dem Haupte, als einem Kennzeichen, dass sie unter allen andern den Vorzug erhalten habe. Pflücken zu gefallen. Sie befiehlt dem Gefolge, ihren Anlagen aufzumerken, die dem . . bestimmt war, und dass sie allein der Ruhe genießen möge. Sie setzte sich also auf eine grüne Rasenbank darnieder, und überliess sich dem Genusse des Schlafes.

Zweyter: Philind, von den Trieben seines zärtlichen Herzens hingerissen, wollte sich zu den Füssen seiner Schöne hinwerfen; als er aber erblickte, dass sie sanft schlafe, blieb er staunend vor ihr stehen. Von dem Glanz solcher Schönheit entzückt, und bald darauf von Furcht überrascht, dass nicht etwa die Luft der Schönheit unfreundlich nachstelle, rufte er alle seine Schäfer herbey.

Dritter: Diese erhalten von Philinden Befehl, einen Bogen von Blumen über seine Theonire zu errichten, damit sie für den Sonnenstrahlen beschirmet, sicher fortschlafen möge. Philind selbst band einen Kranz von gepflückten Blumen nach Art einer Krone, zierte damit der schlafenden Theonire ihr Haupt, und aus Furcht, ihre Ruhe zu stören, trat er mit seinem Gefolge ab.

Vierter: Der Gott der Liebe unter Gestalt und Namen des Sylvanders kam schnell in einer Schäferhütte herbey. Seine Hirtinnen folgten ihm unter klingendem Tonspiel. Auf den Schall dieser lieblichen Töne erwachte die Theonire, und auf den Anblick dessen, was den Schauplatz worden, ihre Augen entzaubert. Sylvander allhiero sah zärtlich zu ihr, und bot ihr Früchten und Blumen aus Körbchen an. Die Theonire nahm die Geschenke ohne Verzug, und zweifelte nicht mehr, ein guter Schutzgeist habe in ihr alle diese Wunder gewirket, da sie bey Erwachung vom Schlafe mit so rührender Süssigkeit fühlte. Sie setzte dennoch den Blumenkranz dem Sylvander auf sein Haupt, mit dem sie kurz zuvor vom Philind gezieret worden.

Fünfter: In solchem Augenblicke, da Theonire den Sylvander krönte, kam Philind mit seinem Gefolge zurück. Eine Art der Erstaunung befielte ihn, so bald er sah, dass die Krone, den er seiner Geliebten geweihet, mit dem Haupte seines Mitwerbers von der Theonire selbst in seiner Verschmähung aufgesetzet stehe, und angeleht über den Vorzug, den sie einem andern gegeben, in Eifersucht. Aber der Gott der Liebe zeigte sein Vergnügen und freudige Lust über die Bestätigung dieser zwey bekleideten Herzen. Er fuhr fort, in beyden ferneren Unruhen zu erwähnen, und versicherte sie, er selbst habe alle diese Dinge in ihnen gewirket. Theonire, die sich nicht entschliessen kann, wem sie von zweyen Mitwerbern ihr bekleidetes Herz allein schenken soll, wollte dem Philind den Vorzug geben. Aber ein heimlicher Trieb redete in ihr, auch wider ihren Willen, zum Vortheil des Sylvanders, dem sie auch würklich die entscheidendsten Merkmale der zärtlichen Liebe zeigte. Philind, gewiechen durch das kalte Blut seiner, wie er glaubte, undankbaren Theonire bis zur Verzweiflung gebracht, ergriff einen Hirtenstab, und wollte sich mit der Spitze desselben ermorden.

Sechster: Beyde Schäferrotten liefen voll der Erstaunung herbey, und die Schäferjungen wollten den Philind von dem Vollzuge ihres grausamen Entschlusses abhalten. Sylvander selbst fiel ihm in den Arm, gebot dem Schäferrotte, mit demselben gute Acht zu tragen, und verschwand in selbem Zeitpunkte.

Siebender: Sylvander bestieg den schon zubereiteten Altar, enthüllte seine Person, und erschien vor aller Augen in der wahren Gestalt des Gottes der Liebe. Durch einen Wink rufte er das Feuer vom Himmel herab, welches in einem Augenblicke auch das Feuer auf dem Altare in helle Flammen setzte.

Achter: Auf dieses neue Wunder wandten sich Theonire und Philind mit ihrem ganzen Gefolge dem Gott der Liebe zu Füssen. Dieser stieg vom Altar mit einer brennenden Fackel in der Hand, und verband also das liebende Paar. Er nahm noch eine Fackel von dem Altar, die er anzündete, und dem Philind überreichte. Eine dritte gab er der Theonire in die Hände, dass sie selbe von der Fackel ihres Liebhabers entzünde; dessen

erste Flamme von dem geheiligten Feuer des Gottes der Liebe empfangen war. Theonire erfüllte der Liebe so heilige Gefühle. Philinde und Theonire angeklagt bezeugten ihr herzliches Vergnügen und schuldigste Dankbarkeit dem Gott der Herzen, der ihre Glückseligkeit so vollkommen gemacht hat.

Newater. Das Gefolge des Gottes der Liebe, die Schüler des Philinde und Theonire endigten sich und gab ein lustigen Ergötzung, zu welcher sich der Gott der Liebe selbst gesellte und also wurde sowohl die Hochzeit des Philinde und der Theonire, als auch das Fest der Liebe mit allgemeinem Frohlocken gefeyert.»

Hiernach folgte der zweite und dritte Aufzug des Lustspiels. Den Beschluss der Feier machte ein zweites Ballet: eine Heldenpantomime. «Das Urtheil des Paris eines Sohnes des Priamus, Königs von Troja.»

«Die Schaubühne stellte diesen vollständig den gewölbten Himmelssaal vor, wo alle Götter an einer grossen Tafel ringsumher sassen, die Hochzeit der Thetis und des Peleus feyerlich zu halten.

Bachanale verloren sich die Wolken und eröffneten eine angenehme Landschaft an dem Fusse des Berges Ida. Von ferne fiel die Stadt Troja in die Augen, und zum Beschlusse veränderte sich die Bühne in den Tempel der Ehre. Dieses Ballet hatte sechs Auftritte.

Erster. Jupiter und Neptun, beyde von der Schönheit der Thetis gerührt, sagen das Schicksal zu Rathe, und verstanden, dass aus der schönen Nereis ein Sohn zur Welt kommen würde, der auch seinen Vater an Macht und Grösse übertreffen soll. Das Orakel war eine Drangsal, dass beyde Götter ihr Vorhaben veränderten, und weil sie ihre Liebe der Göttin der Ehre gewidmet haben, ihre Tochter dem Peleus verlobten.

Zweyter. Alle Götter und Göttinnen wollen diese Hochzeit mit ihrer Gegenwart beehren. Die Göttinn der Zwytracht allein wurde nicht zu dieser allgemeinen Feyerlichkeit berufen. Sie erschien doch ungeladen in Mitte der Versammlung. Nichts denn Gerölle, glänzte in ihrem Herzen, doch unterdrückte sie die Flammen, und warf einen goldenen Apfel auf die Tafel der Götter, auf welchem die Worte eingegraben zu lesen waren: Der Schönsten aus allen.

Diese unselige Morgengabe stiftete Zwytracht unter den Göttinnen Juno, Minerva und Venus, welchen alle übrige ihre Rechnamen freywillig abgetreten haben, drangen daher in den Jupiter, dass er entscheide, welcher von ihnen der aufgeworfene Preis der Schönheit zufallen soll. Der Gott der Götter, um das Urtheil von sich abzulehnen, welches nothwendig zwey Göttinnen missvergnügt machen würde, gab ihnen den Rath, dem Hirten Paris den Ausspruch zu überlassen, und befahl zugleich dem Merkur, alle drey Göttinnen dahin zu begleiten.

Dritter. Die Schaubühne veränderte sich hierauf in eine lustige Feldgegend, welche und durch den Berg Ida also erhöht, dass zugleich in der Ferne die Stadt Troja in die Augen fiel. Mehrere Gefilde ermunterten und mit angenehmer Hirtenmusik. Zu Ende dieser Ergötzung kam Paris herbey, der munter auf einer Flöte spielte, da gähling Merkur erschien.

Vierter. Die Schäfer, ob dessen schönen Schauspiel bis zum Erstaunen entzückt, sogen sich von Paris zurück. Paris allein blieb stehen, dem der Götterbote die Ursache seiner Ankunft erklärte, wie nämlich Jupiter ihn erwählt habe, über den Vorzug der Schönheit zwischen Juno, Pallas und Venus das Urtheil zu sprechen.

Merkur übergab also dem Paris den Apfel, um die Schönste nach seinem Urtheil damit zu belohnen, und gieng ab.

Fünfter. Die Göttinnen selbst kamen auf einer Wolke, die die Lüfte durchschnitt. Diese drey Mitwerberinnen versuchten also, wem gar immer ihrem Handel einigen Gewicht verschaffen möchte. Juno trug also dem Paris einen königlichen Thron mit grossen Reichthümern an. Pallas versprach ihm die Stärke und Klugheit, und Venus nebst dem, den Blicke angesehen, ja noch dazu die Helena, als die Schönste der Töchtern in Griechenlande zur Braut. Dieses letzte Versprechen, wie auch die reizenden Liebkosungen der Göttin Venus haben den Paris auf ihre Seite gelenket, dass also Venus den goldenen Apfel zum Preise ihrer Schönheit erhielte.

Die zwo übrigen Göttinnen zeigten ihren Verdruss durch die Drohungen, auf welche sie in Wut geriethen. Sie richteten sich bitterst zum Abzug. Merkur aber kam dazu, und verkündigte ihnen, dass alle Misshelligkeiten durch einen allgemeinen Spruch den goldenen Apfel einer irdischen Prinzessin, welche alle Gaben der Juno, der Pallas und Venus zugleich besitze, bestimmet haben. Und damit auch diese drey Göttinnen ihren Beyfall selbsten dazu geben möchten, wurde der Tempel der Ehre zum Wunder eröffnet.

Sechster. Auf einem schimmernden Altare glänzte das Bildniss Ihrer Königlichen Hoheit, der Frau Dauphine, welcher die Venus selbst den Preis der Schönheit freywillig zu danken, und entschlossen und alle drey Göttinnen, welche bisher das Geburt und der Erhaltung dieser Prinzessin mit ihrem Schutze vergnüglich, drückten ihren frohlockenden Beyfall aus, dass alle Götter des Himmels kein billigeres Urtheil hätten fällen können, als da selbe den goldenen Apfel Höchstderselben zugestanden haben.

Das ganze Gefolge der Göttin der Ehre bezeugte durch seine frohe Munterkeit den innerlichen Genuss einer vollkommenen Zufriedenheit.»

Am zweiten Tage, dem 2. Mai, war Abends um fünf Uhr, wieder Komödie im Saale des Gymnasiums.

Es war ein mit der Jagdlust Heinrichs des Vierten verknüpftes Singspiel, das aufgeführt wurde unter dem Titel:

«Die wirkliche Vollziehung der Heyrath der Roses und Agathe bey ihrer unvermutheten Zusammenkunft auf der Reise nach Paris.»

welches die Landstände auf diese hohe Feierlichkeit ganz neu entworfen und verlegt ganz dessen. Die Musik dazu war von dem Kapellmeister Sr. Hochfürstl. Durchlaucht des Herrn Markgrafen zu Baden und Hochberg.

«Das Stück bestand in zween Aufzügen, zwischen denen das Ballet: «Das Fest der Liebe», am Ende aber die Pantomime: «Das Urtheil des Paris» von den kurpfälzischen Hofschauspielern und Tänzern wiederholt wurde.»

Kapellmeister des Churfürsten von Pfalzbaiern Karl Theodor (geb. 11. Dec. 1724, reg. vom 31. Jan. 1733 bis 16. Febr. 1799) war um 1770 Ignaz Holzbauer und unter ihm waren die ersten Violinisten und Concertmeister Christian Cannabich und Carl Joseph Toeschi. (Siehe C. Burney's Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. II. Band (1773) S. 68 sq.) Da wir von C. J. Toeschi nicht wissen, dass er Musik zu Ballets und Singspielen componirte, und Gerber (im alten Lexikon I. Sp. 214) die Ballets des Cannabich rühmt, so müssen wir annehmen, dass Cannabich auch die Musik zu dem erstgenannten Ballet: «Das Fest der Liebe» lieferte, ob auch die Musik zu dem zweiten Ballet: «Das Urtheil des Paris» von Cannabich herrührt, ist zwar nicht angegeben aber wohl zu vermuthen. Die Musik zu den Ballets scheint verloren gegangen zu sein. Einzelne Arien mögen sich noch in dem von Fetis (Biographie des musiciens. Tom. II (1860) s. v. Cannabich Nr. 1) erwähnten Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin (Mannheim 1774) erhalten haben.

Wer war jedoch Kapellmeister des Markgrafen von Baden und Hochberg, Karl Friedrich und somit Componist der Musik zu dem zuletzt genannten Singspiele?

Bonn. *Müller.*

ANZEIGER.

[illegible]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Wintersemesters, den 17 October [illegible] unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende [illegible] Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist [illegible]

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, [illegible]), Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor Stark, Kammersänger [illegible], Professor Lebert, Hofpianist Professor Pruckner, Professoren Speidel, Levi, Faisst, [illegible] Keller, [illegible] Singer, Hofmusiker Boch, [illegible] Goltermann, [illegible] Krumbholz, [illegible] Alwens, Tod, Braun, Attinger, Hauser, Baron, Fink, Porling, Hein, Dr Scherer, Hofschauspieler Arndt und Herrn [illegible]

Für das Ensemblespiel [illegible] Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen [illegible] Gulden rhein. ([illegible] Thlr. 24 Ngr.), für Schüler [illegible] Gulden ([illegible] Thlr. [illegible] Ngr.)

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den 12. October, Nachmittags [illegible] stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gemacht werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 1[illegible] September 1870.

Die Direction des Conservatoriums für Musik

Professor Dr. Faisst.

Professor Dr. Scholl.

[illegible]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1870/71 beginnt am 5. October mit den persönlichen Anmeldungen. Diejenigen, welche an der k. Musikschule ihre Studien zu beginnen oder fortzusetzen wünschen, haben sich bei Vermeidung der Zurückweisung an [illegible] und dem darauffolgenden Tage zwischen [illegible] Uhr Vormittags oder [illegible] Uhr Nachmittags auf dem Secretariate ([illegible]) einzufinden und die zur Aufnahme nöthigen Zeugnisse in Vorlage zu bringen.

An den oben bezeichneten Tagen findet auch die Anmeldung der [illegible] statt.

Lehrfächer: Solo- und Chorgesang, Rhetorik, Harmonie, Contrapunkt, Orgel, höheres Clavierspiel, Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Fagott und Horn.

Prospecte über [illegible] sind durch die Münchener Musikalienhandlungen zu beziehen.

München, den 14. September 1870.

Die königliche Hofmusikintendanz.



[illegible] Das von E. W. Fritzsch in Leipzig [illegible]

Musikalische Wochenblatt,

beginnt mit Nr. 40 am 30. Sept. ein neues Quartal.

[illegible]

[illegible]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

SUITE

in Canonform

für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass

(Orchester)

von

Jul. Otto Grimm.

Op. 10.

Partitur	— Thlr. 2[illegible] Ngr.
Stimmen	[illegible]
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten	[illegible]

[illegible]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

CONCERT

für

Pianoforte und Orchester

von

Joseph Haydn.

Zu vier Händen bearbeitet

von

Franz Wüllner.

Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

[illegible]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 22 der nachgelassenen Werke.)

Partitur [illegible] Ngr. Stimmen 1 Thlr. [illegible] Für Pianoforte [illegible] 17½ Ngr. Für Pianoforte zu 4 [illegible] 25 Ngr.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 5 October 1870. **Nr. 40.** V Jahrgang.

Anzeigen und Beurtheilungen

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständnisse mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner**. Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 60 kr. ö. W.

(Fortsetzung.)

Bisher haben wir von Muffat's Fantasie erst vier Takte untersucht. Der fünfte Takt nimmt unser Interesse nicht in Anspruch, wohl aber der sechste, weil er in anderer Lage der ominöse dritte ist. Muffat schreibt

was so zu spielen ist

Herr Zellner aber sieht die Sache anders an, denn er macht sich aus Muffat's Noten und Zeichen Folgendes zurecht:

Vergleichen wir Takt 3 autentisch, wie hieraus erstens, dass die Figur des mittleren Taktes diesesmal nicht eine Octave erhöht, sondern in der natürlichen Lage belassen ist, und zweitens, dass Muffat's Harpeggio-Strich, welcher Takt 3 vier Achtel bedeutete, hier Takt 6 einfach geruhtes bedeutet. Aber ganz ohne alle Aenderung hat der Heraus-

geber den betreffenden Accord doch nicht lassen können, deshalb verwandelt er die Note, was auf das vorausgehende und unmittelbar nachfolgende und gleichzeitig im Basse als Vorschlag erklingende cis auch wundervoll zusammenklingt! Könnte Muffat es doch nur hören! er würde sich die Haare ausraufen, und Herrn Zellner ohne Zweifel thatsächlich seine Dankbarkeit bezeigen. Gehen wir weiter. Takt 9—13 lauten bei Muffat:

In unserer Schrift, mit Auflösung aller Manieren, würde dies so aussehen:

*) Muffat erklärt das Manier ... so, weil die also

Herr Zellner geht auch hier wieder seine eignen Wege und lässt es drucken wie folgt

Hier haben wir also wieder eine erbauliche Blumenlese von Unbegreiflichkeiten. In dem ersten halben Takte fällt uns nur ein langer Bogen auf statt der beiden kurzen welche bei Muffat stehen. Derartige lange Schleifbogen sind ein beliebtes Ausputzmittel von Herausgebern welche ein altes Musikgericht für den Geschmack und das Verständniss der Umstehenden zurichten wollen. Lange Bogen sind in der That, wie der Dichter sagt, billig wie Brombeeren, und wenn dadurch auch nur im geringsten das Verständniss erschlossen wird, dann machen wir unser Compliment. Besagten Bogen bringen wir hier eigentlich nur zur Sprache, um zu bemerken, dass sieben Takte später genau dieselbe Figur erscheint, hier aber nicht mit dem grossen Bogen begleitet ist, sondern die beiden kleinen von Muffat behalten hat: ein Beweis von der Sorglosigkeit und dem Gesammtverständniss, mit welchem der Herausgeber verfahren ist. — In dem zweiten Takte ist zunächst die Bindung von c durchschnitten und sodann die Manier bei dem zweiten und letzten Viertel einfach ignorirt. Dasselbe wiederholt sich im nächsten Takt, wo ferner das *A* des Basses nach oben genommen und das Arpeggio unterdrückt wird. Hier also bedeutet ihm Muffat's Arpeggio garnichts; in den beiden folgenden Takten dagegen bedeutet es wieder lauter Achtel in der Mittelstimme*). Er geräth hier so in das Achtelwesen, dass er sogar da mit Achteln klappert, wo bei Muffat das Arpeggio ganz fehlt; der Anfang des vorletzten Taktes zeigt dies Jedem deutlich. Zu dieser Verwüstung passt dann auch die letzte Hälfte des letzten Taktes mit a f statt *fis*, wodurch der Accord zerstört wird.

Was hier sichtbar geworden ist, wiederholt sich auch im Zwischentakten, aber in neuer Weise, denn Herr Zellner ist unerschöpflich und unberechenbar. Wir müssen daher abermals zu Musikbeispielen unsere Zuflucht nehmen, geben aber blos der Kürze wegen Muffat's Satz nur in moderner Umschreibung.

nicht überall, sondern möglichst wohllautend haben. Derartige Erklärungen fänden selbst ob sie ganz nur an andern Seiten aus die technischen Hülfsmittel an; im Einzelnen muss der Geschmack des Spielers sich zu halten wissen.

Hiermit vergleiche man nun, was unsere [illegible] Studien zum richtigen Verständnisse daraus zu machen für gut befunden haben:

Wir lassen das aus dem vorigen Beispiele schon Bekannte unerörtert und zählen nur das Abweichende und Neue auf, welches sich hier unseren Blicken darbietet. Da bemerken wir denn zunächst im zweiten Takte, dass Herr Zellner jetzt hinsichtlich des Arpeggio anderen Sinnes geworden ist: vorher hatte er es kurzweg als nicht vorhanden betrachtet, hier aber meint er, es müsse wieder das verhängnissvolle von Achtel bedeuten. Und mit diesem

*) Vor c steht bei Muffat noch ein — aber ohne ♯; mir scheint dieses störend und überflüssig zu sein.

klappert er auch noch durch den folgenden Takt bis in den vierten hinein. Die grösste Bravour des dritten Taktes ist aber der Cdur-Accord, den der Herausgeber an die Stelle des Cdur-Septimenaccords setzt, um dann in den verminderten Septimen-Accord auf cis hinein zu plumpsen. Diese Stelle Muffat's ist uns immer als besonders schön erschienen: wie weich, natürlich und melodisch geht es aus einer Septime in die andere, und wie überraschend tritt an der Wendestelle der bewegte Bass ein! Aber vor dem modernen Barbaren ist nun einmal nichts sicher. Ihr Gefühl ist harmonisch wie melodisch vergröbert, verbauert könnte man sagen, und was ihnen in die Hände geräth, wird mit Schmutzflecken gestempelt, je zarter und feiner es ist, desto ärger. In dem vierten Takte ist das Mittelstimmen-f^{2} ganz weggelassen, also auch das Arpeggio. In dem fünften sind aber die Arpeggio-Zeichen wieder als Achtel aufgelöst, und hier macht es sich besonders hässlich, weil dadurch in den Mittelstimmen steife Quinten hervortreten, die bei einem Arpeggio sich ganz in Wohlklang auflösen. Noch verstärkt wird diese hölzerne Holperei dadurch, dass auch die 8 Sechzehntel des Basses in 4 Achtel verwandelt sind. Herr Zellner hielt wohl dafür, Muffat habe hier des Guten etwas zu viel gethan, er müsse ihm dreishalb berichtigend unter die Arme greifen. So unterbricht er den lebhaften Sechzehntelgang, und man begreift nicht, woher plötzlich die Lähmung kommt und zu welchem Zwecke dann der letzte Theil der Cadenz wieder unruhiger wird. Muffat's Musik ist dadurch zerstört, Sinn und Fluss sind dahin. Wir fragen, mit welcher Berechtigung der alte, in seiner Musik aber noch immer jugendlich frische Autor so geschändet und um sein künstlerisches Eigenthum betrogen wird. Und selbst diese Frage ganz bei Seite gelassen, konnte wir nur Jeden warnen, sich nicht an Gottlieb Muffat zu vergreifen. Er war ein so harmonischer, ideenreicher Künstler und so durch und durch Claviermeister, dass alles, was er für dieses Instrument schrieb, den Stempel des schönsten Ebenmaasses an sich trägt, auch des erbrachter Freie und Rhapsodische. Wer sich erdreisten wollte, Muffat zu corrigiren, würde sofort seine Ignoranz offenbaren. Wie es Herr Zellner denn auch gethan hat.

Auf das Vivace-Satz der Fantasie folgen als Schluss derselben und als Uebergang zu der anschliessende Fuge 5 Takte eines *Adagio*. Auch von diesem ist wieder kein Takt richtig. Der grösste Missbrauch wird hier mit dem Arpeggio getrieben. Muffat hat in der rechten Hand fast durchgehends zweimal denselben Accord; beim ersten Male bricht er ihn, beim zweiten schlägt er ihn als Ganzes an.

Dies muss Jedem sofort als sehr wohlklingend und wohlthuend gefallen. In den »Classischen Studien« werden aber alle Accorde ohne Ansehen arpeggirt, auch noch die zwölf folgenden; nach diesem monotonen Geklimper wird dann in den letzten vier Takten zur Erholung kein Arpeggio mehr zum Besten gegeben, obwohl Muffat es dort noch viermal vorgeschrieben hat. Der siebente Takt

lautet bei Herrn Zellner verbessert

so: u. s. w.

Wir kommen nun zu der Fuge oder wie Muffat deutlicher schreibt *Fuga a 4^tro*. Eine Fuge ist doch ein einfaches Ding, sollte man meinen, namentlich für einen Herausgeber, denn was lässt sich dabei viel anbringen? Das Gewebe der Stimmen läuft seinen Gang und die Unterbrechung an einer einzigen Stelle zieht ganze Fäden aus dem Gewebe, zerstört es daher. Wie sprechen hier allerdings von Meisterfugen, die keiner Correctur bedürfen und andere als solche können in einer Sammlung, welche sich »classische Studien« betitelt und aus Meisterwerken gewählt ist, nicht zugelassen werden. Muffat's Stück gehört auch durchaus in diese Klasse und rührt hierin durch der Behandlung des Themas zu den canonischen Fugen; ist aber dabei recht frei mannigfaltig und lebendig gehalten. Auch die Mordenten treten in lustigen Stücken durchweg sparsamer auf, als in anderen (was hier freilich bei Muffat nicht der Fall ist), der blosse Wiederabdruck der Noten reicht zumeist aus. Man kann daher in der Regel erwarten, dass Fugen verhältnissmässig correct sind, ohne dass damit dem Herausgeber ein besonderes Lob zufiele. Aber bei dem Editor der »classischen Studien« gilt dergleichen nicht, er macht alle Vermuthungen zu Schanden. Wir müssen ein langes Notenbeispiel hersetzen. Die ersten acht Takte lauten bei Muffat [die Manieren lassen wir hier meistens unaufgelöst]

Hiermit vergleiche man nun die Zellner'sche Version

Man traut seinen Augen nicht, wenn man dieses sieht. Da ist schon gleich in der Anlage Alles von Grund aus zerstört. Müffat steigt in der Beantwortung des Thema und damit in der Entwicklung seiner Fuge in Quint- und Quartstufen abwärts. Das melische Thema kommt so auch und nach an einer grösseren Klangfülle, man empfindet dass diese Abfolge gleichsam teils zu dem Thema gehört, durch die Natur desselben bedingt ist, wie es bei jeder echten Fuge der Fall sein muss. Die Eintritte kennzeichnet der Componist durch andere Schlüssel, und dieser er bis zum Bass herabsteigt. Im weiteren Verlaufe breitet das Thema sich dann auch um eine Quinte in die Höhe und in die Tiefe aus, und damit ist das Tongebiet ausgenommen. Jede Lage, in der das Thema eintritt, wird gerade zur rechten Zeit gewählt und wirkt deshalb schon als solche ganz abgesehen von dem technisch-harmonischen Gehalte zur Belebung des ganzen Tonbildes. Herr Zellner nun verlegt die erste Beantwortung (Takt 3) sofort in den Bass, also um eine Octave tiefer als Muffat, und die zweite wieder um eine Quinte nach unten, womit er schon im dritten Takte die grösste Tiefe, welche für das Fugenthema hier möglich ist, erreicht hat, ohne der Stimmen im gering ten zu entwickeln, also die nöthige Klangfülle für einen wirksamen Eintritt in solcher Tiefe beschafft zu haben. Aber das Tollste, was man sehen kann, ist am Ende des 4. Taktes das Auslaufen der zweiten Stimme in das leere Nichts und zugleich der Eintritt einer dritten, die rein aus der Luft fällt. Wer so etwas schreiben und ein Meisterwerk auf solche Weise zerstören kann, dessen musikalische Bildung muss sich in einem traurigen Zustande befinden. Es ist unnütz, die Verballhornung noch weiter im Einzelnen zu besprechen. Das Resultat liegt klar vor Augen: die Entwicklung dieser Fuge, und damit die Fuge selbst, ist schon durch jene Stimmenversetzung der ersten acht Takte von Grund aus zerstört. (Schluss folgt)

Musikalisches aus dem Briefwechsel
von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

(1731 Dublin 14. Dec.) Arme heilige Cäcilie! sie würde eine traurige Zeit haben, wenn sie verpflichtet wäre einigen derjenigen Aufführungen anzuhören, die ihr zu Ehren veranstaltet werden. Ich wünschte dass die Musik sich auf einem besseren Fusse oder richtiger gesagt in besseren Händen befände, als gegenwärtig in Glocester der Fall ist.

(1734 März 28. Von jetzt an schreibt M. G. wieder aus London und zwar aus Lower Brook Street, in welcher Strasse auch Händel wohnte.) Gestern aas ich mit unserm Bruder Bernard zu Mittag bei Sir John Stanley*, die so erstaunt waren durch die Rückkehr von Stanley's Kumpan Bernard, dass er ihn sofort mit einer Opernaufführung regaliren wollte, damit er den Carestini singen hören konnte. Ich ging mit, und zwar in der Loge von Lady Chesterfield. Es war Arbaces, eine Oper von Vinci, recht nett, aber mit Händel's Compositionen nicht zu vergleichen. — [Später.] Gestern ass ich bei Percivals zu Mittag und gegen Abend begaben wir uns in das Oratorium nach Lincoln's Inn, componirt von Porpora, einem Italiener berühmt wegen seiner Kirchenmusik, welcher sich gegenwärtig in England aufhält; es ist ein schönes feierliches Stück Musik, aber ich gestehe, dass der Gegenstand [David] mir zu feierlich erscheint für ein Theater. [...] Worte der Erbauung anzuwenden lediglich um gute Musik zu machen, heisst das Gegentheil von dem thun, was geschehen sollte, und die meisten Menschen, welche das Oratorium anhören, denken über den Sinn der Worte nicht weiter nach, obgleich Gott in denselben auf die allerfeierlichste Weise angerufen wird. Einige der Chöre und Recitative von Porpora's David sind ausserordentlich schön und rührend, aber man sagt, es ist Händel's Oratorien Esther oder Debora nicht gleich.*

(1734 April 1.) Nachmittags ging ich mit Lady Rich in das Oratorium Debora genannt, welches ich liebe — ganz abgesehen von seinem eigenen grossen Verdienst — wegen Schwester Deborah (Mrs. Chapone).

(1734 April 20.) Ich muss Dir doch von einer kleinen musikalischen Unterhaltung erzählen, welche ich die letzte Woche hatte; niemals wünschte ich so herzlich, dass Du und Mutter dabei gewesen wäret. Ich hatte bei mir zusammen gebeten Lady Rich und ihre Tochter, Lady Cath. Hanmer und ihren Mann, Herrn und Frau Percival, Sir John Stanley und [sein alter ego] meinen Bruder, Frau Donellan, die Strada und Herrn Coot. Lord Shaftesbury bat Herrn Percival ihn mitzunehmen, und da er ein professionirter Freund von Herrn Händel war, wurde er zugelassen; ich war ruhig so ergötzt in einer Oper. Herr Händel war auch hier, und im besten Humor von der Welt spielte er Clavierstücke und begleitete die Strada und alle Damen die von sieben bis elf Uhr sangen. Ich gab ihnen Thee und Kaffee, halb zehn hatten wir Chokolade, Weisswein und Biscuits. Jedermann war zufrieden und schien vergnügt. Bunny [ihr Bruder Bernard Granville] blieb nachdem die Gesellschaft gegangen war, ass mit mir noch kaltes Geflügel und wir schwätzten bis ein Uhr.

(1734 April 27.) Letzten Dienstag ging ich hin, um die Cuzzoni zu hören**); sie singt so gut wie jemals, aber nichts gefällt mir jetzt so sehr wie Carestini. Am Mittwoch war ich mit Lady Weymouth im Schauspiel, aber nicht sehr befriedigt, man gab »Die Missvergnügten«, ein einfältiges Stück von Sir

* Diese Händel'schen Oratorien hatte sie bis dahin noch nicht gehört.

**) Sie war unlängst wieder nach England gekommen, um in der von dem Adel gegen Händel errichteten Oper unter Porpora z. A. zu singen.

John Vanbrugh. Donnerstag werden zu Lincoln's Inn in der Oper [der Gegenoper] Gestern Morgen in der Hauptprobe einer höchst gewinnreichen neuen Oper von Händel. Sosarme genannt, welche heute Abend gegeben wird, und ich fürchte, da ich nächste Woche die Stadt verlasse, werde ich der Versuchung hinzugehen nicht widerstehen können.

(1733. April 30.) Heute Abend gehe ich mit Lady Rich und Frau Donellan nach Sosarme, einer Oper von Händel, einer reizenden Musik, und doch glaube ich, dass es fast leer sein wird. Es ist ärgerlich solche Musik vernachlässigt zu sehen.

(1733. October 15.) Am nächsten Freitag werde ich eine kleine musikalische Partie haben — die Strada wird singen und Jemand [illegible] [auf dem Clavier] accompagniren, der junge Clegg wird die Violine spielen, er geigt sehr gut, die Gesellschaft wird bestehen aus den Percival's, Sir John Stanley, Henry, Lady Mary Coley und Herrn Hamilton. Herrn Handel, der ein artiger Junggeselle und eben so gewaltig musikalischer Geist ist, wie unser Bruder.

(1735. März 15. An ihre Mutter.) Heute Abend ist Farinelli's Benefiz. Die guten vornehmen Welt wird schon von Vier bis sieben aus Furcht sonst keinen Platz mehr zu bekommen. Ich liebe solche Schlachten nicht und so werde ich die Gesellschaft nach selbst überlassen. Meine Schwester gab Dir einen Bericht von Herrn Händel's Spiel bei drei Stunden lang. Ich wünschte Dich hierher, denn kein musikalisches Genie konnte diesen übertreffen, dazugenommen sein Orgelspiel — o hätte er es in der Fort spielen — von zwei Concerten, welche das Beste sind was ich in meinem Leben noch gehört habe.

(1735. April 16. An dieselbe.) Gegen Morgen gingen meine Schwester und ich mit Frau Hamilton nach Händel's Hause, um dort der ersten Probe seiner neuen Oper Alcina beizuwohnen. Ich glaube, dass ist die beste, welche er je gemacht hat, aber dasselbe habe ich schon von so manchen seiner Opern gedacht, dass ich nicht positiv behaupten mag, es sei die allerbeste, aber sie ist so schön, dass ich's mit Worten nicht beschreiben kann. Die Strada hat darin eine ganze Scene von reizendem Recitativ — es sind da tausend Schönheiten. Während Herr Händel seinen Part [am Flügel] spielte, kam er mir vor wie ein Zauberer in der Mitte seiner eigenen Wunder.

(1738. Mai 16. An Swift.) Unsere Opern haben vielen Anlass zum Zwiespalt gegeben. Männer und Weiber sind viel mal hineingerissen, und keine Debatte im Parlament ist mit grösserer Hitze geführt worden. Der Streit über die Verdienste der Componisten und Sänger ist so erregt, dass alle weisen Liebhaber der Musik befürchten, die Opern werden gänzlich daran zu Grunde gerichtet werden. Nach meiner Ansicht spielen wir eine armselige Figur in dieser Geschichte.

(1738. Aug. 12. An ihre Schwester.) Man erzählt sich — aber ich hoffe es ist nicht wahr — dass Carestini in Venedig getödtet werden soll, weil er einen Menschen umgebracht hat.

(1738. Nov. 27.) Ich las mich erbaut mit sehr Ufer dann beim Georg [Bernard] aus der Oper im Haymarket und ein toll mir ausgeprägt aus Musik. Die dortige Gesellschaft hat als Sänger den Farinelli, die Merighi ohne Klang in ihrer Stimme, aber mit dramatischer Action, einen Schachtel ohne weiteren Verdienst, eine Chimenti, eine erträgliche gute Sängerin mit einer hübschen Stimme, und die [Rosanna] Montagnana, die wie gewöhnlich brüllt. Mit dieser Compagnie von Sängern und lauter schlechten Opern hat jener nun fast erschöpft, anderer aber als sich Händel zu rivalisiren — bei die Strada hat, die jetzt besser singt als jemals zuvor, Gizziello, der seit dem letzten Jahre grosse Fortschritte gemacht hat, und Annibali, der den besten Theil von Senesino's und Carestini's Stimme besitzt neben einem ersten musikalischen Geschmack und guter Darstellung! Wir haben Alcina gehört und Atalanta, welche heute Abend zum letzten Mal gegeben wird, wenn die Feuerwerke beginnen, und ich gehe hinaus mit Frau Wingfield. Nächsten Mittwoch ist Poros nach Arnold's Augenbauerin Partie. Herr Händel hat zwei neue Opern fertig — Arminius und Justinus. Vor einigen Vormittagen war er hier und spielte mir beide Ouverturen vor, welche entzückend sind. — Mein Bruder hat sich auch festgemacht mit bei Kelloway (Kellway, Organist und Clavierlehrer in London) Unterricht zu nehmen; er hat ihm das Eintrittsgeld bezahlt, welches zwei Guineen beträgt, und ich hat er Händel's Buch der Suiten [Lessons for the harpsichord] geschenkt. Ich finde Kelloway's Methode nicht so mindesten schwierig, und ich glaube einige Monate Unterricht wird mir gut thun, wenigstens wird sie mich in der Uebung erhalten.

(1737. Jan. 8.) Heute Morgen werde ich mit Händel's neuer Oper Arminius regalirt; seine wundervolle Concert werden probirt. Ich brachte sie mit so schön wie irgend eine die er gemacht hat, und ich hoffe Du wirst der gleichen Ansicht sein. Nächsten Mittwoch wird sie zuerst gegeben.

(1737. März.) Mary Granville's Schwester Anna an ihre Mutter. Am 5. März. Ich wünsche Du hättest alles Geld, welches Heidegger heute Abend für das Oratorio einnimmt. — Am 8. März. Musik ist sicherlich ein Vergnügen intellectueller Art, und wir werden es niemals wieder in solcher Vollkommenheit erhalten wie in diesem Jahre, weil Herr Händel nicht mehr componiren will. Zu meiner grössten Freude beginnen in der nächsten Woche die Oratorien, denn sie sind die höchsten Genüsse für mich.

(1738. Aug. 22. Anna Granville an Lady Throckmorton.) Haben Sie Herrn Kelloway auf dem Clavier spielen hören? er ist jetzt bei Ihnen in Scarborough und ein köstlicher Spieler nur wenig geringer als Händel.

(22. Nov. Mary Granville an dieselbe.) Die Concerte beginnen nächsten Samstag im Haymarket-Theater. Caestini singt, Pescetti componirt. Das Haus ist in kleine Logen getheilt wie die Schauspielhäuser in andern Ländern. Lord Middlesex ist der Hauptunternehmer, und ich glaube er wird den Schaden davon haben, denn Concerte ziehen nicht.

(1738. Nov. 28. Anna Granville, jetzt Frau Dewes, an dieselbe.) Wie ist Herr Morrell und haben Sie sich mit Musik abgegeben? Habe ich Ihnen schon erzählt, dass Herr Dewes mir ein sehr schönes Clavier geschenkt hat, welches mich veranlasst mehr als jemals zu spielen, aber es gelang mir noch besser, als die Folgen meiner Schwester auch darauf bewegten.

(11. Dec. Mary Granville an ihre Schwester.) Ich höre, dass ein Monument jetzt zu Ehren Shakespeare's in der Westminster-Abtei errichtet werden soll. Man hatte lateinische Inschriften und in einem Gelegenheit verfasst, um dasselbe zu schmücken und den Werth des Dichters hervorzuheben. Einen derselben wurde zu Pope zur Approbation gesandt und ihr Sinn war, dass Shakespeare nach so langjähriger Vernachlässigung jetzt einen allgemeinen Beifall wieder erschiene. Pope konnte nicht recht dahinter kommen was der Autor eigentlich meinte, deshalb sandte er die Inschrift an Dr. Mead und fügte folgende scherzhafte Uebersetzung bei:

After an hundred and thirty years nap
Enter Shakespeare with a loud clap. *)

Herr Händel hat eine neue Sängerin aus Italien erhalten [Signora Monza oder Avoglio]. Ihre Stimme ist so in der Mitte zwischen der von Cuzzoni und Strada, stark aber nicht rauh. Ihre Person ist sehr mittelmässig, aber klein und ausserordentlich korrekt. Frau Donellan lobt sie. Vor Weihnachte wird sie nicht auf der Bühne singen, also werde ich bei ihrem ersten Auftreten zugegen sein.

---

*) »Nach einem Schlafchen von 130 Jahren tritt Shakespeare auf, und wir klatschen in die Hände.« Ein damals neues Shakespeare-Begründung war. Am einem atbegrund, da sie nicht mit einem Werthmesser Shakespeare's übereinstimmte.

(1743, Nov. 19.) Gestern ging ich mit Lady Mary Coffey und ihrer Tochter ins Schauspiel, um Richard den Dritten zu sehen. Garrick spielte mit immer gewöhnlichen Trefflichkeit; aber ich denke ich werde solche vollständige Tragödien doch nicht wieder besuchen, sie erschüttern das Gemüth zu sehr, und die gewöhnlichen Schauspiele des Mords, welche wir täglich sehen können, bereiten Erschütterungen genug.

(1743, 10. Nov.) Seit ich wieder in der Stadt zurückkehrte, bin ich noch nicht in der Oper gewesen, und unglücklicherweise sprach ich gegen Fräulein Jacob meine Gleichgültigkeit hinsichtlich der gegenwärtigen [italienischen] Compositionen aus, worauf sie mit unerschütterlichem Lächeln erwiederte, da schiene ich nur nicht prätendiren die Musik zu lieben. Unter den Kritikern sind grosse Meinungsverschiedenheiten über Garrick's Spiel. Ich bin froh dass ich nicht ein solcher Kritiker bin, um Fehler in ihm zu entdecken. Ich habe ihn einmal gesehen und mag ihn noch lieber, als im vorigen Jahre; aber da er inzwischen ein Jahr älter geworden und der Reiz der Neuheit ein wenig geschwunden ist, so hat er für der grossen Masse natürlich weniger Werth.

(1743, Nov. 25.) Frau Percival lud uns mit gestern mit ihnen zu essen und nachher nach der Whitehall-Kapelle zu gehen, um Händel's neues Te Deum [das Dettinger], nebst einem Anthem in der Hauptprobe zu hören. Es ist ausserordentlich schön. Ich war ganz in Entzücken und so auch Dein Freund D. D.*), wie Du Dir leicht denken kannst. Jedermann sagt, es sei die schönste seiner Compositionen. Ich bin nicht hinreichend bekannt damit, um so etwas auszusprechen, aber es ist himmlisch.

(10. Nov.) Ich war in der Oper Alexander [ein früheres Werk von Händel, damals von Anderen mit Aenderungen und Einschiebseln zur Aufführung gebracht], die selbst in der Entstellung, unter welcher sie litt, doch noch unendlich besser war, als irgend eine italienische Oper. Die Verhunzung einiger Lieblingsgesänge ärgerte mich.

(1744, Jan. 25.) Gestern Morgen war ich in Händel's Hause, um der Probe von Semele beizuwohnen. Es ist ein köstliches Stück Musik, ganz neu und verschieden von dem was er sonst gemacht hat, aber ich fürchte ich werde dieses Jahr keine Musik mehr hören. Da wir uns bald sehen, erzähle ich dann das Weitere. Die Francesina hat sich gebessert und singt die erste Partie darin.

(11. Febr.) Ich war gestern gegangen um Semele zu hören. Es ist ein köstliches Musikstück. Frau Donnellan sendet ihre herzlichen Grüsse an A. [illegible] und lässt dem Bruder Bernard sagen, wie er [illegible] das halbe Vergnügen an Händel's Musik, da er nicht hier sei, um die einzelnen Stellen mit ihm durchzusprechen. Es ist ein Quartett darin, welches besonders reizend ist. Francesina hat sich ausnehmend gebessert, ihre Töne sind deutlicher und in ihren Läufen ist etwas gute ermunternd. Sie erntete vielen Beifall und das Haus war gefüllt, obwohl nicht gedrückt. Ich glaube ich schrieb meinem Bruder davon, dass Herr Händel und der Kronprinz (Prince von Wales) sich gezankt haben, was mir leid thut. Händel sagt, der Prinz sei ganz bei ihm in Ungnade gefallen. Im Theater gab es keine Störung diesmal, und die Gründe waren doch nicht so absurd, ihre Musik hier gegen einen solchen Componisten öffentlich herabsetzen.

(21. Febr.) Semele ist reizend; je mehr ich sie höre, desto lieber wird sie mir, und du ich auf die Serie abonnirt bin werde ich keinen Abend fehlen. Aber weil es eine weltliche Begebenheit ist, hält mein Mann es nicht für passend als Oratorium

*) Dr. Delany, ein Geistlicher in Dublin, mit welchem sie seit 1 [illegible] vermählt war. Delany war ein Freund Swift's und mit ihm an derselben Kirche angestellt.

Miserere, wenn indess Joseph und Samson gegeben werden, beschlossen wir zurückzukommen. — Ihr weisst, wie wenig uns Vergnügen die Musik dem bereitet. Man sagt, Samson wird nächsten Freitag gegeben, denn Semele hat eine starke Partei gegen sich, nämlich die feinen Damen, die petit-maîtres und die Ignoranten. Alle Opernbesucher sind wüthend auf Händel, aber Lady Cobham, Lady Westmoreland und Lady Chesterfield halten treu bei ihm aus.

(25. Febr.) Gestern Abend hörte ich Samson. Die Francesina singt die meisten Partien der Cibber und einige der Clive so ganz im Ganzen sehr gut, obwohl nicht besser als im letzten Jahre. Joseph, glaube ich, wird nächsten Freitag sein, aber Händel ist zwischen in schlechter Stimmung, denn der Sänger des Joseph, Sullivan, ist ein Klotz mit einer sehr schönen Stimme, Beard aber hat überhaupt keine Stimme mehr. Die Partie der Francesina (nämlich Joseph's Frau) wird nicht gar viele Mannigfaltigkeit zulassen; aber ich hoffe, das Stück wird gut aufgenommen werden. Der Besuch ist nicht gerade übermässig gewesen, aber das Haus war doch jeden Abend recht gut gefüllt.

(10. März.) Die Oratorien haben sehr guten Besuch, trotz der Feindseligkeit der Opernpartei: neun von den zwölf Aufführungen sind schon gewesen. Joseph wird, wie ich hoffe, noch einmal gegeben, dann Saul und der Messias beschliesst die Serie. Da der Erfolg so sehr guter war, glaube ich, dass Händel eine Subscription für eine zweite Serie bekommen wird. Und was denkst Du wohl, womit ich die letzte Zeit über beschäftigt gewesen bin? Nun, ich habe aus Milton's verlornem Paradies ein Drama zu einem Oratorium gemacht und werde es Herrn Händel zur Composition übergeben; es hat mir viel Nachdenken und Mühe verursacht. Delany giebt mir Beifall und das ist die Ursache, weshalb ich glaube, die Arbeit wird nicht schlecht werden; ihr gebt was allein, was ich zu thun hatte, war die Auswahl der schönsten Stellen aus Milton und die Herstellung einer Verbindung zwischen denselben. Ich beginne mit Satan's Drohung, das Werk zu verführen, worauf ihre Verführung und auch die Vertreibung des Mannes folgt. Ich möchte hier nicht ein Wort oder einen Gedanken Milton's geändert haben, und ich hoffe Händel zu bewegen, dass er es componirt, ohne den Text in gereimte Verse gebracht zu haben, weil dies dem Gegenstande etwas von seiner Würde rauben würde.*) Dieses und die Anfertigung von drei Gemälden war meine hauptsächliche Tagesbeschäftigung seit ich zur Stadt kam.

(15. März.) Bruder Bernard und ich gingen letzten Abend zusammen nach Joseph. Es war die letzte Aufführung, und ich bin geneigt dieses Stück allen vorzuziehen, welche er gemacht hat, den Messias ausgenommen. Ich habe ein Oratorium für ihn aus Milton's Verlornem Paradies zusammen gestellt, welches, wie ich hoffe, er ich machen wird.

(22. März.) Gestern war leider schon die letzte Aufführung der Oratorien; es schlossen mit Saul. Ich hoffte der Messias werde noch folgen. Ich war in zehn Aufführungen, und in allen habe ich herzlichst gewünscht, dass Du dabei wärest.

(12. April.) Heute werde ich eine Unterhaltung haben, bei welcher ich Dich und Mutter sehnlichst betheiligt wünschte: Händel, unser Bruder und Frau Donellan essen hier, und Händel wird uns den Joseph vorspielen.

(1744, Juni 22. Aus Holly Mount in Irland.) Wir haben

*) Die Herausgeberin bemerkt hierzu: »Es erhellt nicht, dass dieses Oratorium jemals während Händel's Lebzeiten erschienen; aber ein Oratorium unter diesem Titel wurde von Smith publicirt, nach Händel's Tode, und dieses war höchst wahrscheinlich Händel's Composition. Die Verwendung ist jedoch grundlos, das Wort ist durchaus von Schmidt, Händel's Schüler und Gehülfen, componirt, aber nicht nach dem Texte von Mary Granville; dieser Text gelangte überhaupt nicht zur Composition.

einem alten national-irischen Harfenspieler in Dienst genommen, der eine grosse Menge verschiedener Melodien sehr gut spielt; er spielt sie uns während der Mahlzeiten, und so mir auch während ich zeichne.

(21. Dec. Aus Delville bei Dublin.) Letzten Montag gingen mein Mann (der inzwischen Decan geworden war) und ich zur Hauptprobe des Messias, der zum Besten der Schuldgefangenen gegeben wird; es ging recht gut und ich hatte grosses Vergnügen.

[1746. Jan. 29. Delville.] Am Dienstag hatten wir eine Aufführung des Debora zum Besten eines unserer Krankenhäuser. Es ist eine reizende Musik und wurde ausserordentlich gut gegeben. Wir haben keine andere Sängerin hier als Frau Storer, die eine sehr klare und klare Stimme besitzt, und obgleich sie kein Musikverständniss hat, weiss Dubourg sie durch seine Art der Begleitung doch so gut zu nehmen, dass ihr Gesang dennoch sehr angenehm wirkt.

(1747. Jan. 31. London.) Just als ich in meinem Briefe bis zu dieser Stelle war, kam Herr Händel, und er hat verboten, dass ich weiter schreibe. Der »Allegro« ist eine Zeichnung geworden. Ich habe mir eine Imitation von Händel's Arie in seinem Allegro »Let me wander« vorgesetzt und alle Bilder einzubringen gesucht, die mir erreichbar waren. Der »Penseroso« ist noch im Entwurf.

(1748. Delville 14. Febr. An die Herzogin von Portland.) Mein lieber guter Gospy*), bist Du geschieden? Ich bin überzeugt, Du hast nicht Deinen Glauben zurück gelassen — so bescheiden, ruhig, höflich, ehrlich und ein unvergleichlicher Meister! Vergeben Sie mir diesen Lobesschwall, aber mein Herz drängte mich dazu, und Ihre Gnaden kannten seinen Werth.

(1750. März 9. London.) Morgen beginnen die Oratorien — Saul, eins meiner Lieblingsstücke, — ich werde hingehen.

(17. Juni. Delville. An ihren Bruder.) Es freut mich, dass die Aufführung im Findlings-Hospital so besucht war und alles mit so grossem Anstande vor sich ging. Ich bin überzeugt, es hat unserem Freunde Händel Vergnügen gemacht, und es freut mich wenn ihm Vergnügen bereitet wird.

(Im August. Delville. An ihre Schwester.) Du hast niemals wieder etwas von Carolan's**) Melodien gesagt seit der ersten Empfangsbescheinigung auf meine Sendung. Ich denke einige von ihnen sind sehr hübsch: Sir Toby Butt und Mich^l O'Conner sind grosse Lieblinge. Wir haben denselben Harfner wieder, welchen wir in Ballymount hatten; er spielt sehr gut und kennt eine ungeheure Menge von Melodien; und heiss wie das Wetter ist, kommt das junge Volk wöchentlich hier doch zwei bis dreimal zusammen und tanzt sechs bis sieben Tänze. Es freut mich oft so munter zu sehen, wenn ich auch nicht immer in der Stimmung bin, daran Theil zu nehmen.

(27. Oct.) Gestern Abend gingen wir ins Concert, um einen neuen französischen Violinisten Namens Morelle zu hören; er hat eine besondere feine Art des Ausführung, spielt mit grosser Ruhe und Netigkeit, aber da alles, was er spielte, strictes Spiel war, so kann ich nicht eher sagen, ob ich ihn mag, bis ich wirkliche Musik von ihm gehört habe; im Ganzen,

*) ein Maler, namentlich als Decorationsmaler bedeutend, und ein geschätzter Lehrer.

**) Carolan war ein berühmter Harfner in Irland, von welchem der Geschichtschreiber Walsh sagt: »Er war der letzte unserer eingeborenen irischen Barden, dessen Compositionen ihrem Autor berühmt machten; er starb im Jahre 1738, und seit der kann man sagen, erlosch was in Dublin noch vorhanden war von jenem Geschmack für einfache rührende Melodie, bis von so eigenthümlichem Charakter ist und so lange in diesem Lande gehegt und gepflegt wurde.«

glaube ich, wird er wegen zu vieler Tücheleien noch nicht oft vergnügen können.

(28. Novbr.) Gestern waren wir in der Wohlthätigkeitsconcert, welches in der Rundkirche in Dublin aufgeführt wurde. Wir hatten Corelli's 8. Concerto, Händel's Te Deum und Jubilate und zwei Anthems. Ich kann nicht sagen, dass die Versammlung so gross war, wie ich sie für einen solchen Zweck wohl gewünscht hätte.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Florenz.** Die theatralischen Vergnügungen sind hier trotz der Politik noch immer im Gange. Im Teatro Principe Umberto, dem Lieblingstheater des Königs, macht die Donizetti'sche Oper »Gemma di Vergy« und das Ballet »Armida« volle Häuser. In ersterer singt der Baritonist Bussanti, der die allgemeine Sympathie des Publicums besitzt, denn er ist ein echtes Florentiner Kind. Zuerst war er Erdarbeiter, Fegger am Arno, dann verkaufte er Besen in den Strassen von Florenz, als er mit seiner herrlichen, kräftigen Stimme seine Besen anpries, wurden die Kunstkenner auf ihn aufmerksam und veranlassten ihn, sich auszubilden und auf die Bühne zu gehen. Er hatte die glänzendsten Erfolge, bis er plötzlich vor sechs Jahren das Unglück traf, lahm zu werden. Er verliess er das Theater und besuchte viele Curen, aber er blieb lahm. Das Florentiner Publikum sah ihn ungern aus den Künstlerstaaten scheiden, und man beschwor ihn von allen Seiten, doch wieder aufzutreten. Nach vier Karneval gab er endlich nach und erscheint wieder auf den Schauplatz, wo er trotzdem dass er sichtlich hinkt, neue Triumphe einerntet. Was soll ich von »Armida« sagen? Es ist ein Ballet wie alle anderen: viel hineingeworfenes Licht und wenig Verstand, viel Musik und wenig Bekleidung, bunte, wechselnde Tableaux in rascher Folge. So wie die Masken das Recht haben, sich einander mit »Du« anzureden, so scheint man dem Ballet das Recht eingeräumt zu haben, alles das, was sonst in unserer feinen Gesellschaft nicht vorkommt, in seiner abenteuerlichsten Blösse darzustellen. Das Teatro del Principe Umberto ist eigentlich ein Sommertheater, in dem neuangelegten Stadttheil der Mediceer erbaut, von Gartenanlagen umgeben, mit Gaslicht geschmückt, erinnert es den Aussen etwas an die Cafés chantants der Champs Elysées zu Paris. Das Innere mit seinen reichen Eintreten nimmt viele Zuschauer. Damen rauchen ungenirt ihre Cigarren und lassen sich Bier oder Gelato geben. Auch in diesen Räumen fehlen die Zeitungsverkäufer nicht; sich bieten allen des Pasta in und die Nazione an; das neuigkeitsdurstige Publikum stürzt sich heisshungrig auf die neuesten Depeschen, und das Theater ist plötzlich zum Lesesaal umgewandelt. Die nächste Stadt im Folge des Einzuges in Rom wird nun sein, dass Florenz seine ganze Herrlichkeit als Hauptstadt wieder einbüsst. Florenz und Turin werden sich dann nichts mehr vorzuwerfen haben.

✱ **Russische Neutralität.** Wie der Russische Wjestnik meldet, untersagt die Polizeibehörde nicht nur den Militärmusikchören, sondern auch den Privatorchestern, an öffentlichen Orten »preussische Compositionen« zu spielen, als da sind »Vaterland« (Was ist des Deutschen Vaterland) oder »Rhein« (Die Wacht am Rhein) und dergleichen; zugleich wird auch das öffentliche Singen solcher preussischen Lieder als unziemlich bezeichnet.

✱ Ein reichhaltiger Katalog antiquarischer Musikalien und Schriften über Musik, 6000 Nummern umfassend, erschien soeben in dem bekannten grossen Antiquariat von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Wir empfehlen denen, welche ältere Musikwerke zu haben wünschen, diese Handlung angelegentlichst.

Berichtigung.

In Nr. 37 S. 000 ist gesagt, der »vorzügliche englische Tenorsänger, welcher unter Mendelssohn's Leitung in Birmingham zuerst den Elias sang, sei »den jungen 3 [illegible] Bassen« gewesen. Dies ist ein Irrthum; jener Sänger hiess M. Lockey.

ANZEIGER.

[188] Das gegenwärtigen Zeit entsprechendes Orchesterwerk zur Aufführung empfohlen

An das Vaterland, eine (preisgekrönte) Sinfonie für Orchester in 5 Sätzen von J. Raff. Op. 96. Partitur 8 Thlr. — Stimmen 12 Thlr. — Zu 4 Händen 4⅔ Thlr.

1r Satz. *Allegro.* Aufschwung. anglische Anschauung des deutschen Volks.
2r Satz. *Scherzo* und 3r Satz. *Larghetto* (Schilderung deutschen Volkswesens).
4r Satz. *Allegro drammatico.* Aufrufe und Klage zur Einigung unseres Vaterlandes (welche durch feindliche Macht so viele Jahre verhindert) mit Verwendung des Volksliedes: „Was ist des Deutschen Vaterland?“
5r Satz. In diesem Satz schildert der Tondichter einigermassen weltmächtig auf die bisher zur Zerrissenheit des Gesammt-Vaterlandes und [illegible] Formen [illegible] gekrönten Aufschwung des deutschen Volkes zur Einheit und Herrlichkeit — welche jetzt 1871 endlich zur Verwirklichung gekommen.

So viel als Andeutung des Stofflichen dieser Preis-Sinfonie.

Den Vorstehern von Concert-Instituten zugleich zur Nachricht, dass die Partitur dieses Werkes durch jede gute Musikhandlung zur Ansicht zu beziehen ist [illegible] direct von uns!

J. Schuberth & Co.

---

[189] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Gustav Eggers.

Op. 3. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau Fanny Schröder gewidmet.) 17½ Ngr.

- Nr. 1. „Zu diesen Füssen will ich ruhen“ von Otto Roquette.
- — 2. „So dunkel sind die Strassen“ von Th. Storm.
- — 3. Ständchen. „Röslein [illegible]“ von Fr. Rückert.

Op. 8. **Zwei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Dr. Franz [illegible] gewidmet.) 15 Ngr.

- Nr. 1. „Hörst du nicht die Bäume rauschen“ von J. von Eichendorff.
- — 2. Wanderers Nachtlied. „Ueber allen Gipfeln ist Ruh“ von Goethe.

Op. 9. **Drei Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Robert Franz gewidmet.) 12½ Ngr.

- Nr. 1. „Du bist die [illegible]“ von H. Heine.
- — 2. [illegible] „[illegible] in jenen Thalen [illegible]“ von Otto Roquette.
- — 3. Mädchenlied. „[illegible]“ von L. Pfau.

Op. 10. **Sechs Lieder** im Volkston für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Frau [illegible] gewidmet.) 27½ Ngr.

- Nr. 1. Czechisches Volkslied. „[illegible]“ von J. Grosse.
- — 2. Lettisches Lied. „Ach Schwesterlein, was hast du dich so weit [illegible]“
- — 3. Heimlicher Liebe Pein. „[illegible]“ Wunderhorn. [illegible] Volkslied.
- — 4. Zuversicht. „Mag kommen was da will“ von Fr. Eggers.
- — 5. Rothe Aeuglein. „[illegible] du rothe Aeuglein [illegible]“ Volkslied.
- — 6. „[illegible]“

Op. 11. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Carl [illegible] gewidmet.) 17½ Ngr.

- Nr. 1. Klage und Trost. „Ich hört ein Sichlein rauschen“ Volkslied.
- — 2. „Mei Schätzel das hat mi verlassen“ Volkslied.
- — 3. „Es müssen Armen weg [illegible]“ von [illegible]
- — 4. Die rothe, rothe Ros'. „Der rothen Rosen gleicht mein Lieb“ (O my love's like a red, red rose) Aus Burns von W. Gerhard.

---

[190] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms,

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran und Bass à 17½ Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.

Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.

Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[191] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur erschienen nachstehend verzeichnete **patriotische** Compositionen, die in jetziger Zeit besonders angelegentlich empfohlen werden.

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. [illegible]

- Nr. 1. „Ich schwing mein Horn ins Jammerthal“ Altdeutsch.
- — 2. „Freiwillige her!“ von C. Lemcke.
- — 3. Geleit. „Was freut einen alten Soldaten“ von C. Lemcke.
- — 4. Marschiren. „Jetzt hab ich schon zwei Jahre lang“ von C. Lemcke.
- — 5. „Gebt Acht!“ von C. Lemcke.

Partitur 15 Ngr. Stimmen 1 5 Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg, für Männerchor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Chorstimmen 15 Ngr. (Tenor I. II. Bass I. II. à 3¾ Ngr.)
Orchesterstimmen in Abschrift.

Kontze, Carl, Op. 102. **Soldatenliebe.** „Soldaten marschiren zum Thore herein“ Gedicht von A. Schults für vierstimmigen Männerchor. [illegible]
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist so werth!** Dichtung von Maria Bering. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.
Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr.
Chorstimmen 8 Ngr. (Tenor I. II. Bass I. II. à 2 Ngr.)
Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 124. **Deutsches Banner-Lied.** „Erhebt euch rings ihr deutschen Lande“ von Walther Meyer, für vierstimmigen Männerchor. [illegible]
Partitur 7½ Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.
—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen 20 Ngr. (Tenor I. II. Bass I. II. à 5 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Wernan in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 12. October 1870. **Nr. 41.** V. Jahrgang.

Ueber die für Musik-Aufführungen geeigneten Räumlichkeiten

Mit besonderer Rücksicht auf Leipzig.

Vortrag von H. Altendorff, Architekt.

Wo oft verschiedene Künste miteinander in Verbindung treten, um sich gegenseitig zu ergänzen oder in ihrer Wirkungen zu erhöhen, so findet ein solches Verhältniss auch zwischen der Tonkunst und der Baukunst statt.

Die Kunst, welche durch unsichtbare Träger ihre Offenbarungen dem Gemüte vermittelt, so dass sie auch selbst dem des Augenblicks Bewahrten zugänglich bleibt, — sie bedarf der Unterstützung derjenigen Kunst, welche durch Bemeisterung des schwerfälligen Stoffes ihre Ideen zur Anschauung bringt. — Allerdings kann Musik an sich selbst das Gemüth ansprechen, es erheitern und erheben, oder durch ihre Entfaltung gewaltiger Tonmassen einen grossartigen Eindruck hervorbringen, allein zu der vollendeten Darstellung des in ihrem Rhythmus Geschaffenen ist für sie — gleichwie wie für das Gemälde der Rahmen — zweckmässige Abgrenzung von der Aussenwelt nöthig, die nicht willkürlich, sondern regelrecht abgeschlossene bauliche Umgebung, eine durch Nothwendigkeit gebotene Bedingung.

Die eigene Erfahrung kann hier einem Jeden den Maassstab des Urtheils geben. Ein Meisterwerk der Tonkunst im Freien oder in unpassenden Räumlichkeiten aufgeführt, kann unter solchen Umständen nicht vollständig gewürdigt, — nicht zum richtigen Verständniss gebracht werden, eine tiefere Auffassung desselben in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit, eine volle Befriedigung des ästhetischen Gefühls, ein ungestörter, reiner Genuss kann nur in einem die Klangweise fördernden oder nur den eigentlichen Ausdruck erhöhenden, in einem akustisch gebauten Raume ihre Begründung finden. Ich darf ohne Weiteres gestehen, dass diesem Erfordernisse in einem keineswegs genügenden Maasse entsprochen wird, indem wirklich akustisch gebaute Säle zu den Seltenheiten gehören. — Auch unsere Stadt besitzt nur einen, den Bedingungen der Akustik annähernd erfüllenden Saal; — schon oft genug hat sich das Bedürfniss eines zweiten herausgestellt, und da in neuester Zeit ernstlich in Anregung gebracht worden ist, diesem Mangel abzuhelfen und einen zweckmässigen, grossen Concertsaal zu erbauen, — ist es wohl nicht ganz unangemessen, einige

V

Bemerkungen über Akustik in Bezug auf Concert-Räume mitzutheilen.

Soll die Aufgabe der Akustik kurz zusammengefasst werden, so besteht sie darin, einen bestimmten Theil des Gebäudes, ohne manche, entweder zu besonderen Zwecken erforderliche, oder als eventuell angenommene Eigenschaften aufzuopfern, so einzurichten, dass Musik oder die Stimme schöne klangliche behalten und überall mit gleicher Stärke und Deutlichkeit gehört werden können. Die allgemeinen Grundsätze sind einfach, jedoch dieser speciellen Erfordernissen wegen in ihrer Ausführung mit manchen Schwierigkeiten verknüpft, und es lässt sich nicht leugnen, dass in vielen Fällen, wo die angegebene Aufgabe gelöst wurde, zufällige Umstände mit dazu beigetragen haben, ein günstiges Resultat herbeizuführen. — Eine Deutlichkeit kann zunächst erreicht werden 1) Durch Beförderung einer gleichmässigen und ungehinderten, geradlinigen Verbreitung des Schalles, — 2) Durch künstliche Verstärkung desselben, welche letztere durch Mitklingen anderer Körper, hauptsächlich aber durch Brechungen der Schallwellen geschehen kann. — Hierbei ist zu bemerken, dass unter Brechungen nicht zu verstehen ist, als ob von dem Orte der Erregung des Schalles irgend etwas bis zu einem festen Gegenstande gelangt und von da zurückgeworfen würde (etwa wie das Licht von einem Spiegel), — sondern es muss vielmehr in der Weise vorgestellt werden, dass die durch die Erregung des Schalles zusammengepresste Luftwelle sich so gegen eine Fläche stemmt, dass eine Rückwirkung nach einer anderen Richtung erfolgen muss, wie beim Echo oder bei dem Sprachrohr. Die erste Hauptbedingung also, welche die Akustik betrifft, ist bei jedem Baue, von der Stube bis zum Concertsaal, Kirche und Theater, Alles zu entfernen, was das Ausbreiten oder das Entwickeln der Schallstrahlen, welche vom Redner oder Orchester ausgehen, hindernd ist. — Dies wird zuerst erreicht, wenn die Begrenzungen, die Wände des betreffenden Raumes, so viel wie möglich glatt bleiben, ohne hervorragende oder zurücktretende Verzierungen; die Decorationen desselben müssen daher hauptsächlich in Malereien bestehen; auch Ecken, Nischen, Säulen, alle Draperien, Portiere, Spiegel sind der Akustik hinderlich. — Es hat sich jedoch durch die Erfahrung erwiesen, dass vollständig glatte und abgerundete Wände eines Raumes gar oft zu akustisch nachtheilig sind, sie erzeugen den sogenannten Widerhall. In diesem Falle wäre das frühere Schädliche als Gegenmittel, als

Correctiv zu verwenden und die erwähnten Verzierungen anzubringen, um alles die Akustik Störende abzuschwächen und die geeignete Verbreitung der Schallstrahlen zu begünstigen.

Schon im Alterthume war man darauf bedacht, die Akustik der für die Oeffentlichkeit bestimmten Gebäude zu verbessern, was bei der grösseren Ausdehnung derselben und bei ihrer ganzen Construction allerdings wünschenswerth sein mochte. Man griff dabei zu eigenthümlichen Mitteln, die jetzt wohl kaum noch ihre Anwendung finden könnten. So erzählt ein römischer Schriftsteller: Man habe in einigen Theatern Italiens und Griechenlands den Schall dadurch zu verstärken gesucht, dass zwischen den Sitzen der Zuschauer dünne metallene Gefässe angebracht wurden, die vorhandenen gestimmt waren, in der Absicht, dass die in denselben enthaltene Luftschale durch die von der Bühne ausgehende Erschütterung der Luft zum Mittönen zu bringen und den Schall zu verstärken.

Was die innere Form betrifft, so kann sie bei kleinen Sälen von geringerer Bedeutung sein, weil der Schall den Raum zu schnell durchdringt, dass man solche Brechungen oder einen nachtheiligen Widerhall nicht gewahr wird; bei grossen Sälen dagegen sind ihre Dimensionen, die Verhältnisse der Länge zur Breite und Höhe, ihre möglichst symmetrische Gestaltung und die Material ihrer Begrenzungen zu beachten. Man schliesse aus Allem die Gesetze der Schallverbreitung die Form der vollen Ellipse, sowie des Kreises aus und gestatten nur eine theilweise Anwendung derselben. Die elliptische Form des Ovals hindert in Folge des Correspondirens der beiden sogenannten Brennpunkte die bekannte Erscheinung den, dass der von einem Brennpunkte ausgehende Schall sich mit dem andern vereinigt; da nun das Orchester theilweise in einem solchen zu liegen kommt, so würden von dem versammelten Publikum manche Zuhörer sehr gut, andere dagegen gar hören. Eine vollkommen runde Gestalt würde noch grössere Nachtheile mit sich führen, weil der Schall wegen der vielen Brechungen an den Wänden gewöhnlich sehr lange anhält, wie z. B. in der Paulskirche zu London, wo der Schall gewissermassen an den Wänden herum zu laufen scheint, ebenso in dem Pantheon oder der Rotonde in Rom, wo die Wirkung des Schalles auffallend ist, dass Viele, wenn dann gepredigt wird, nur deshalb hinzugehen, um dieses wahrzunehmen. Wenn sich dennoch ein derartig gestalteter Raum vorfindet, wo sich dieser Fehler nicht bemerkbar macht und der sogar dem Gesange sich vortheilhaft erwiesen haben soll, wie der ziemlich runde Saal der Kunst-Akademie zu Berlin, welcher in früheren Zeiten von der dortigen Sing-Akademie benutzt wurde, so liegt der Grund wahrscheinlich darin, dass durch die beträchtlichen Vertiefungen, in denen sich die Fenster befinden, die vielen Brechungen des Schalles verhindert wurden, welche sonst in der Runde herumgehen und den Gesang zu einem Getöse machen würden.

In solchen Sälen, die nicht blos der Musik, sondern der Abhaltung von Reden und Vorträgen gewidmet sind, ist es unbedingt nothwendig, eine sogenannte reflectirende Wand von hartem Material hinter dem Redner [illegible] anzubringen. Dieselbe müsste nischenartig in einem parabolischen Bogen gewölbt sein, wodurch die gleichmässige Verbreitung des Schalles nach vorn vermittelt werden soll; ebenso hat sich als vortheilhaft erwiesen, wenn dieser gegenüber, besonders in sehr langen Sälen, ein [illegible] eine abgerundete Fläche sich befindet, welche das Zurückprallen der Schallstrahlen verhindert. Wie wenig aber

dessen Erfordernissen in der Wirklichkeit entsprochen wird, kann man oft bemerken, indem hinter dem Redner — namentlich in unseren Kirchen — Draperien angebracht sind, die zwar aus ästhetischen Rücksichten vollkommen gerechtfertigt, jedoch für den akustischen Effect von grösstem Nachtheile sind, — ebenso sind wir die schwarze Farbe für das Licht, so geben von dem herabhangenen Stoffe wenig zurück.

Sehr bedenklich für den guten Klang sind also zu hohe Temperatur, verdorbene Luft, namentlich mit Tabaksrauch erfüllte, brennende Kronleuchter und gehörige Gelegenheit auch die Kleidung der Zuhörer, namentlich wenn sie aus Wolle besteht. Schlecht angebrachte Ventilations-Anlagen, wo etwa der Luftstrom vom Zuhörer nach dem Orchester geht, sind sehr schädlich; man muss vielmehr bemüht sein, den Luftstrom vom Orchester nach dem Zuhörer zu leiten, da dieser bekanntlich der beste Träger der Schallwellen ist. Ferner hat sich auch als höchst vortheilhaft erwiesen, besonders in grossen Sälen, wenn die Sitze der Zuhörer stufenweise übereinander erhöht werden. Ausser dem Vortheile des besseren Sehens würde sich kein Widerhall entwickeln können, weil der Schall ringsum in einem Zeitmoment eine Widerstandsmasse antrifft, von der eine so starke Rückwirkung möglich wäre, dass sie dem Gehör bemerkbar würde, indem der Schall leichter an die erste Stufe anschlägt, als an die zweite, und die Rückwirkung der ersten aufhören ist, ehe die der zweiten entsteht und so bis ohne hin.

In kleineren Räumen, wie in den der Musik gewidmeten Zimmern unserer Wohnungen, hat man gewöhnlich mit keinen akustischen Schwierigkeiten zu kämpfen. — Doch ist auch hierbei zu bemerken, dass darin befindliche Möbel, besonders gepolsterte, Teppiche, Fenster mit Draperien und an den Wänden hängende Oelgemälde stets der Ausbreitung der Schallwellen hinderlich sein werden. — Das Pianoforte ist nicht, wie es [illegible] zur Ersparung des Raumes oft geschieht, unmittelbar an den Wänden, sondern mitten in der Stube selbst aufzustellen, ungefähr so, dass der Spieler oder Sänger noch $1/3$ des Raumes vor sich hat. Die an der Nordseite eines Wohnung liegenden Zimmer mit symmetrischer, oblongen Gestaltung, nach oben abgerundeten Ecken (Hohlkehlen), wenigen Fensteröffnungen, die statt der gebräuchlichen Rouleaux innere Fensterladen von hartem Holz haben, sowie deren Wände nicht mit Tapeten, sondern mit Holzkörnern [illegible] oder gut geglättetem Putz versehen sind, würden sich am besten für Musikzwecke eignen.

Um nicht durch weitere Aufzählung der Bedingungen, unter welchen Akustik herzustellen ist, zu ermüden, und welche sich theils auf die Theorie, die Lehren der Physik, theils auf praktische Erfahrungen gründen, möge zur Veranschaulichung dieser Erfordernisse ein Beispiel, das uns allen gegenwärtig näher beleuchtet werden; es ist dies unser durch seine akustischen Vorzüge so berühmter Gewandhaussaal. Gewiss hat ausser der anerkannten Vortrefflichkeit der Ausübenden auch die [illegible] Einrichtung zu dem grossen Rufe beigetragen, den die darin stattfindenden Musik-Aufführungen erlangt haben, indem sie die Leistungen der Mitwirkenden noch durch eine Klangwirkung von seltener Schönheit unterstützt und auch die leisesten Tonschattirungen mit reinster voller Deutlichkeit zu Gehör kommen lässt. Ueber die Ursache dieser hohen Klangwirkung in diesem Saale ist von Vielen gedacht und gesprochen, doch nur selten ist das Richtige getroffen worden; [illegible] sich Alles auf einfache Thatsachen zurückführen lässt und wie schon oft, so auch hier, der Zufall

günstig eingewirkt hat. — Zuerst sind es die so glücklich getroffenen Dimensionen dieses Saales, das Verhältniss seiner Höhe zur Breite und Länge, die auch mit dem sogenannten goldenen Schnitt, diesem für das gegenseitige Verhältniss der Theile und Dimensionen des Erschaffenen welt allgemein gültigen Gesetz, übereinstimmen. Er ist 400 Fuss lang, 45 Fuss breit und 3½ Fuss hoch. Sodann ist jedoch auch die Hauptbedingung für Akustik beobachtet worden. Man hat den Schallstrahlen keine Hindernisse entgegengesetzt. Man hat den Saal unterhalb ringsum mit hohlen und glatten Bretterwänden umgeben, welche durch Resonanz den Schall verstärken und sich oberhalb durch Abrundung vortheilhaft mit dem Plafond verbinden. Ferner liegen rings um den Saal hohle Räume, bestehend in Corridors, Nebensälen u. s. w., deren Luftschichten zugleich mit denen im Saale in Vibration kommen. Der Fussboden des Saales selbst ist mit dem Resonanzboden einer Violine zu vergleichen. Derselbe ist durchweg von Holz construirt und wird von unten, wo sich die Tischbäder befinden, durch einzelne, freistehende hölzerne Säulen unterstützt, ähnlich wie der Stimmstock in einer Violine. Ebenso ist auch der Plafond gänzlich aus Holz beschaffen und darüber befindet sich der ebenfalls hohle Dachstuhl. Man sieht daraus, dass an diesem Baue die hervorragendsten Punkte eines akustischen Raumes erzeugt wurden. Immerhin entspricht er den Anforderungen der Gegenwart nicht mehr, indem er bekanntlich zu klein ist und eine Vergrösserung desselben sich als ungeeignet erweist. Schon die Anlage der Gallerien, die früher nicht existirten, hat ungünstig eingewirkt. Hätte man, wie vor einigen Jahren beabsichtigt wurde, noch weitere unter den jetzigen angebracht, so würde er bedeutend von seiner Akustik verloren haben. Doch abgesehen von seiner nicht ausreichenden Grösse entbehrt er noch Manches, was zu einem wirklichen Concert-Saal gehört; es ist dies namentlich der Mangel geräumiger Garderoben, sowie eines Zimmers für die Musiker zum Stimmen ihrer Instrumente. — Ist auch unser Gewandhaussaal, wie wir gesehen, noch nicht vollkommen für seine Zwecke geeignet, so müssen wir doch immerhin stolz sein, in Leipzig einen solchen Saal zu besitzen; nicht jede Stadt ist so glücklich.

Nur in Barmen ist in neuester Zeit ein Concert-Saal entstanden, der seiner vortrefflichen Akustik wegen bei allen derartigen Projecten als Muster zu berücksichtigen wäre; es ist der für die dortige Gesellschaft Concordia erbaute. Eine nähere Beschreibung desselben würde zu weit führen; ich erwähne nur noch, dass man seine gute Klangwirkung einem äusserst schönen Verhältnisse und besonders der Construction seiner Decke verdankt. — Freunde der Kunst mögen bei etwaiger Anwesenheit in dieser Stadt nicht versäumen, denselben zu besuchen und ein Concert zu hören. Alle übrigen Städte Deutschlands, selbst grössere wie Berlin, Wien, können unter den für Musik-Aufführungen bestimmten Räumen keinen aufweisen, der dem Zwecke vollkommen entspräche; theils sind dieselben zu klein, theils bei genügender Grösse nicht akustisch genug.

Auch in Leipzig ist man genöthigt Säle zu benutzen, die sich wenig für Concerte eignen, wie z. B. der grosse Saal der Buchhändler-Börse. Abgesehen von seiner nicht sehr zweckmässigen baulichen Anlage und den wenig vortheilhaften Dimensionen, bestehend in einer Breite von 44 Fuss und einer Länge von 120 Fuss, gestattet er keine passende Aufstellung des Orchesters, indem dieses nur dicht vor der Gallerie errichtet werden kann, wodurch es einer reflectirenden Wand entbehrt, die bei dieser schon bedeutenden Grösse des Raumes unbedingt nothwendig wäre.

Gleich verhält es sich auch mit dem grossen Saale der Centralhalle; ja derselbe würde wegen der vielen Säulen, Nischen u. s. w. auffallend als ganz untauglich für musikalische Zwecke zu erwähnen sein, wenn nicht der Plafond seiner Form nach gleich einem riesigen Schalldeckel über das Ganze gespannt, die schädlichen Wirkungen der decorativen Ausstattung einigermassen wieder aufhöbe. — Auch der grosse Saal des Schützenhauses ist zu Musik-Aufführungen nicht gut passend, da seine ungeschlossene Gestalt, die vielen Erspitzungen und Ausschmückungen jeden noch so starken Ton abdämpfen. Noch ein Saal mag nicht unerwähnt bleiben, der bei seiner Grösse leidlich akustisch ist, jedoch nur wenig zu Aufführungen benutzt wird: der in der Elster-Strasse gelegene Tonhallen-Saal. Die Ursache der darin bemerkbaren erträglichen Klangwirkung liegt in seiner symmetrischen Gestaltung, dem Verhältniss seiner Länge zu der Breite (welche erstere 119 Fuss, letztere 9½ Fuss beträgt), die ihn als einen fast gleichseitigen Raum erscheinen lassen, wie sich überhaupt durch Erfahrung herausgestellt hat, dass diejenigen Säle eine bessere Akustik besitzen, deren Breite, bei meist überwiegender Höhe, nicht zu viel von der Länge abweicht!
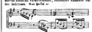
Der Mangel eines grösseren Concert-Saales ist ein Uebelstand, der längst schon tief empfunden, immer schwerer auf dem Kunstleben unserer Stadt zu lasten beginnt. Während das neue Schauspielhaus, dessen Bau für nothwendig erachtet wurde, schon seit einigen Jahren dem Gebrauche übergeben ist, müssen selbst zu Aufführungen anerkannter Meisterwerke noch immer oft genug nicht ganz geeignete, für die Wirkung unzuträgliche Räumlichkeiten gewählt werden. Gewiss ist es an der Zeit, einem solchen Zustande ein Ende zu machen. Die in unserer Stadt von jeher so regen musikalischen Bestrebungen, die stets in weitern Kreisen sich verbreitende Bildung, die immer mehr anwachsende Bewohnerzahl, der Weltruf Leipzigs als Pflegerin, als Beschützerin der Musik, stellen es als unabweisbares Bedürfniss hin, der Tonkunst endlich eine neue, ihrer würdige Zufluchtsstätte zu eröffnen.
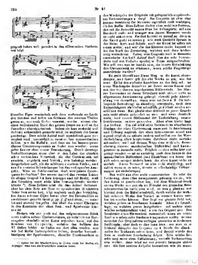
Anzeigen und Beurtheilungen.

Classische Studien für das Piano-Forte. Aus Meisterwerken ausgewählt und zum richtigen Verständniss im Vortrage mit Vortrags- und Fingersatz versehen. Begonnen von **J. Fischhof**, fortgesetzt von **L. A. Zellner**. Wien, Carl Haslinger. Heft 13—17. Preis à Heft 50 kr. C. W.

(Schluss.)

An die Fuge schliesst Herr Zellner eine Gigue, welche bei Muffat am Ende. Auch hier finden sich dieselben Abweichungen, dieselben Entstellungen, dieselben Verkennungen. Die irrige Deutung des Arpeggio verursacht wieder seltsame Verkehrtheiten, besonders hässlich bei den Schlüssen. Was Muffat so





gespielt haben will, parodirt in den affectirtesten Stachels wie folgt

Dieselbe Figur wiederholt sich dann mehrmals im Laufe des Stückes und kehrt am Schlusse des zweiten Theiles genau so, nur nach G-dur versetzt, wieder, nimmt also einen bedeutenden Theil des ganzen Satzes ein und ist für denselben charakteristisch. Indem sie hier zerhackt und dadurch unkenntlich gemacht wird, ist zugleich das Ganze geschädigt. Dass solche Ausfälle auch musikalisch ganz unmöglich sind, namentlich in einer so fein symmetrischen Arbeit wie die Muffat's, und dass sie bei keinem guten älteren Claviercomponisten zu finden sein werden, weiss jeder Kenner ohne unsere Versicherung. Durch derartige Verballhornungen muss aber in den Laien das ohnehin schon vorhandene Vorurtheil, die alte Claviermusik sei zopfig, ungelenk und barock, nur befestigt werden. Aergerlicher noch als die mitlaufenden einzelnen Fehler, und noch die unnöthigen Schwankungen bei den vorliegenden Ausgaben. Was im Fehlerzeichen doch was ganzes Consequenz beobachtet! Der zweite Accord des zweiten Taktes im obigen Beispiel hat kein Arpeggio und mit Recht, weil der Vorschlag sonst nicht klar herausgebracht werden könnte *). Herr Zellner setzt die drei Achtel darunter, aber bei dem Note um Note entsprechenden drittletzten Takte lässt er ein leer; ... zugleich auch den Vorschlag. Bei dieser schönen Gigue hat er aber das Verständniss so erschlossen gemacht durch p, pp, f, ff und crasc. — unnatürlich und störend für jeden, der über die ersten Elemente in der Kenntniss der alten Satz- und Spielweise hinaus ist.

Blicken wir nun noch auf das aufgenommene Stück eines andern achten Claviermeisters, an welchem ein Herausgeber ebenfalls seine Kunst erproben kann, auf das Rondeau von Couperin, welches den Schluss des 47 Heftes bildet, so finden wir dort alles wieder, was wir bei Muffat hervorgehoben haben, dieselbe Vernachlässigung der Spielmanieren, dieselbe Unachtsamkeit in der Wiedergabe des Originals mit gelegentlich eingebrochenen Verbesserungen u. dergl. Bei Couperin ist aber eine genaue Beachtung der Manieren eigentlich noch wichtiger, als bei Muffat. Herr Zellner dachte aber wohl wie Farrenc, der auf die Autorität einer Frau hin behauptete, auf eine Handvoll mehr oder weniger von diesen Manieren werde es nicht ankommen. Freilich kommt es darauf an, denn in der Kunst gibt es so wenig, wie nach Goethe's Spruch in der Natur, Kern und Schale; auch die Kunst ist alles mit einem male, und wer ihr das Kleinste raubt, beginnt an ihr das Werk der Zerstörung, welches sich dann krebsartig weiterfrisst. Vieles, was Couperin noch in Manieren einwickelte, hat bald darauf Bach (der ihn sehr bewunderte und mit Vorliebe spielte) in Noten ausgeschrieben. Wie soll man nun im Stande sein, die innere Entwicklung der Claviermusik zu erkennen, wenn solche Fingerzeige unterdrückt werden?

Es giebt überall nur Einen Weg, in die Kunst einzudringen, und dieser gilt für alte Werke so gut, wie für neue. Es ist der einfache Anschluss an das Original, die treue Wiedergabe desselben im Sinne seines Autors und mit den von diesem angedeuteten Hülfsmitteln. Bei älteren Tonwerken ist dieser Grundsatz noch immer nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangt, obwohl jede Abweichung von demselben, wenn man sie (wie z. B. die vorliegende Sammlung) ernstlich untersucht, auch dem Kurzsichtigsten als höchst schädlich und ganz unzulässig erscheinen muss. Man glaubt aber dennoch an jenen Grundsatz nicht strenge gebunden zu sein, und zwar deshalb nicht, weil unsere Hülfsmittel der Tonbelebung, unsere Instrumente, andere geworden. Aber eben hierin liegt der Irrthum. Ein wirklich tiefes Verständniss erfordert ein Studium der alten Claviermusik, muss sich in Anschauung und Uebung zugleich den alten Instrumenten soviel wie irgend möglich zu nähern suchen und selbst vor der Wiederbelebung alter Instrumente durchaus nicht zurückschrecken, weil auf diesem Wege eine wirkliche Bereicherung unserer musikalischen Hülfsmittel und Kunstgenüsse in Aussicht steht. Folglich — dies sollte hier nur gesagt werden — ist es unrichtig, nach dem Zustande der musikalischen Hülfsmittel (und Einsichten), wie heute und vielleicht schon morgen ändern kann, die alten Kunstwerke zu modeln. Dieser Vorwand ist also nicht stichhaltig, und selbst wenn er es wäre, könnte er offenkundige Verbesserungen nie rechtfertigen.

Man wolle uns aber nicht missverstehen. So sehr die Forderung, dass alles ausgedeutet gelesen würde, wie der Autor es geschrieben hat, bei dem Wiederabdruck seiner Werke von uns als ein Postulat des gesunden Menschenverstandes verfochten wird, so wenig glauben wir hiermit doch die Mittel erschöpft, durch welche die wirklich schönen Werke der Vorzeit in weitere Kreise verbreitet werden können. Hier liegt ein grosses Feld vor, welches jedem zu bearbeiten freisteht. Aber die Grundlage, an welcher genau festgehalten und welche stets wieder zurückgeführt wird, muss das Original sein. Der Bearbeiter eines Clavierstückes, namentlich wenn ein rechter Titel wie solche sehr Studium entsprechen wollte, müsste zunächst das Originalwerk vorlegen, unmerklich in modernen Satzweise, aber doch so dass man treu ... was man es in Brahms' Ausgabe des Couperin im 4. Bande der »Denkmäler der Tonkunst« sehen kann, und darauf würde die Satz in modernem Bearbeitung folgen. Eine solche Bearbeitung muss stets Erläuterung, niemals Verbesserung sein wollen; dann wird sie von grossem Nutzen nicht sein. Als ihre nächste Aufgabe betrachten wir die musi-

*) Später bei der Wiederholung in G-dur steht bei Muffat ein Arpeggio, was man als Druckfehler ansehen muss.

kalische Wiedergabe der Meisterwerke soweit nur irgend möglich müssten dieselben in Noten sogesetzt und als Uebungsstücke vorgelegt werden mit Hervorhebung des jedem Meister und jeder Schule besonders Eigenthümlichen. Im weiteren Verlauf würde dies auch höchst fruchtbringende Uebungen abgeben für unsere Conservatorien, und es könnte man die Jünger der Kunst, wie auch die ernster strebenden Dilettanten, bald dahin führen, einfache ungeänderte Classikerausgaben, wie die angeführte von Krebs, mit Leichtigkeit spielen zu können. Sollte Herr Zellner eine derartige Sammlung unternehmen, die nur in der Grundlage nicht verfehlt wäre, so bin ich überzeugt, dass wir ihm dann alle möglichen Fruchtarten zu Gute halten und auch über einzelne Irrungen nicht rechten würden, denn niemand ist fehlerfrei, am wenigsten ein Editor alter Tonwerke. Aber was die schon sehr [illegible] erlangt, so wird der Wunsch gerechtfertigt sein, zu ihrer Unterstützung eine Kleinigkeit beitragen zu können. Chr.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

(Anna Granville an ihren Bruder. Welsbourne am 3. Dec.) Ich hoffe, Du triffst Herrn Händel wohl an! Ich bitte um meine Empfehlungen an ihn; er hat keinen wahrhafteren Bewunderer seiner grossen Werke als mich; sein wundervoller Messias kommt mir nie aus dem Sinn. Ich kann sagen, mein Herz war davon gleichsam zum Himmel erhoben. Lediglich Solche, die niemals das Entzücken der Bekehrung empfunden haben, können gegen eine derartige Aufführung etwas einwenden; denn dieselbe befestigt unsere Verehrung und macht uns erst recht empfänglich für den Sinn der göttlichen Worte, aus denen er ein Werk gebildet hat grösser als alles was bisher erschienen und, ich bin dessen sicher, jemals erscheinen wird. Wenn irgend etwas uns einen Begriff geben kann von dem jüngsten Tage, es ist jener Theil: »Die letzte Trompete wird erschallen«; nur die sind nur wenige Leute, zu denen ich so sprechen kann, denn sie würden mich Enthusiastin schelten; doch wenn ich meine Gedanken so erheben wünsche über diese Welt und ihre Nichtigkeiten, so überblicke ich die Oratorien, welche ich besitze, und selbst mein armseliges Spiel giebt mir angenehme Rückerinnerungen. Aber im Messias besitze ich nicht unsere der Arie »Er ward verschmähet«. — Macht Herr Händel zum nächsten Frühjahr noch etwas Neues? sicherlich wird man Theodora zuletzt noch Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn sie wieder gegeben wird, aber die meisten Menschen haben Ohren und hören nicht. Mein Mann (Dewes) befürchtet, ich werde die Jungen musiktoll machen, welches sie, wie er meint, von ihren nothwendigen Studien abhalten werde; aber ich zweifle dass sie so grosses Gefühl besitzen; nur die kleine Mary kann eine Melodie singen, und Dewes erlaubt mir, aus dieser eine Musikerin zu machen, wenn es angeht.

(Mary G. an ihre Schwester. Delville 14. Dec.) Am nächsten Dienstag Morgen ist die Probe des Messias zum Besten der Schuldgefangenen, am Donnerstag Abend die Aufführung. Ich hoffe beide besuchen zu können; unser armer und deshalb beliebter Virtuose ist Morella, der die erste Violine spielt und das Ganze leitet. Ich fürchte, sein italienischer Geschmack wird damit [illegible]; ich werde nicht im Stande sein, seine unendlosen Verzierungen in jener erhabenen Musik zu ertragen. Was mich fürchten lässt, dass solches der Fall sein werde, ist, dass er den Schluss des 8. Concerts von Corelli, statt ihn klar und deutlich vorzutragen, mit Einfällen und Manieren ausfüllte, welche die Wirkung jener süssen Töne zerstörte.

(18. Decbr.) Diese Woche hatten wir ein Musikfest. Am Dienstag Probe und gestern Abend Aufführung vom Messias, welche sehr gut ausgeführt, und das Vergnügen an der Musik sehr erhöht durch den Gedanken, wie mancher arme Schuldner dadurch aus seinem Gefängnisse erlöst werden wird. Heute Nachmittag gehen wir in Gesellschaft [illegible] Bischof von Derry zu Morella [illegible]. Er [illegible] dem Manne sehr gut, ausserordentlich gut, wenn man bedenkt dass er mit dieser erhabenen Musik vorher gar nicht bekannt war.

(An ihre Freundin. 18. Decbr.) Ich war in der Probe und Aufführung des Messias und obwohl Stimmen wie Instrumente einer solchen Aufgabe nicht ganz gewachsen waren, wurde es doch recht gut gegeben und machte mir viel Vergnügen — es ist herrlich. Morella leitete das Ganze; ich fürchtete, er werde es verderben, war aber angenehm überrascht das Gegentheil zu finden; es trug ihm grossen Beifall ein. Ich dachte, es würde seiner wilden Phantasie und seinen bebenden Fingern unmöglich gewesen sein, die rechten Grenzen einzuhalten, aber Händel's Musik gab ihm Begeisterung und Ehrfurcht. Er sagt (doch ich glaube es nicht), dass er niemals etwas von Händel's oder Corelli's Musik sah, bevor er nach Irland kam *). Bei dem Bischof von Derry hörte ich ihn ein Solo von Geminiani spielen, welches er [illegible] gemacht hatte; er spielte es geschickt, weil es im Portugiesischen ausserordentlich ist, aber sein Geschmack in dem Adagio war bei dieser Kraft übel angebracht. Er ist jung, leichtsinnig und in guten Umständen, wie man mir sagt. Könnte er unter Händel's Direction zwei bis drei Jahre spielen, so würde ein ausgezeichneter Spieler aus ihm werden. Wir sehen ihn hier so gern, dass ich ihn allen unseren heiteren Gesellschaften vorstellen würde, wenn man erfahren sollte, ich hätte diesen Ball gegeben; denn man fürchtet sehr, er werde uns bald verlassen. Bitte um meine Empfehlungen an Händel. Kommt Theodora nächstes Frühjahr zur Aufführung?

(1752. An ihre Schwester. 18. März.) Montag Nachmittag ging ich um »Susanna« zu hören — es wurde auf die grausamste Weise umgebracht. In meinem Leben hörte ich nicht eine solche Aufführung; was ernst und schwer sein sollte wurde in Lustspiel umgewandelt.

(28. März.) Ich habe von Lady Sarah Cooper einen Brief erhalten; sie schreibt mir, dass die Cuzzoni wieder in England ist, und dass [illegible] beabsichtige, dieselbe in ein Kloster zu bringen.

(11. April. An ihren Bruder.) Unter Herrschern, die darunter leiden, wird, wie ich fürchte, dieses Jahr auch Händel sein **). Ich höre, die Oratorien sind sehr gut besucht gewesen. Du hast aber nichts davon geschrieben, ist ein neues Werk dazu gekommen?

(Miss Mary an Bernard Granville. Gloucester 29. Sept.) Ihre Schwester verliess uns letzten Mittwoch vor acht Tagen; ich hoffe, sie ist jetzt zu Hause. Ich werde mich um das [illegible] bemühen; ich bin ausserordentlich entzückt von »Auf Wiedersehen« in dieser Wahl und »Wenn tief in Angst« etc., etc. (Duett und Arie aus Theodora). Ich hoffe Herr Händel wird nicht den ganzen Winter über in Spa bleiben; wenigstens hoffe ich, dass er Jephtha's Gebühr nicht [illegible] wird.

(Mary G. an ihre Schwester. Delville 17. Nov.) Dubourg, welcher unser Musikdirector in Irland ist, schrieb für uns eine Geburtstagsmusik. Viel zum Lobe derselben kann ich nicht sagen, da sie nicht gross genug gehalten ist für eine bemühte

---

*) Das ist durchaus nicht unmöglich, sondern vielmehr sehr wahrscheinlich, denn von Händel war wenig nach Frankreich gelangt und Corelli war dort längst durch andere Violinmeister verdrängt.

**) Es bezieht sich auf den Tod des am 20. März 1751 gestorbenen Prinzen von Wales, welcher zu Jahren Händel's Patron und ein beständiger Besucher seiner Oratorien gewesen war.

Versammlung], italische Pastoralmusik, die aber in einem grossen Concert keinen Effect macht.

(14. Nov.) Sind Du gebildet, dass der arme Händel auf dem einen Auge blind geworden ist? Ich weiss, Du [illegible] seine Verdienste zu sehr zu schätzen weisst, um ihn zu beklagen.

(1744. Nov. 27.) Armer Händel! Mit welchen Gefühlen muss er den »Nacht [illegible]« [Arie in Samson] vernehmen! Ich höre, er hat in Folge einer Operation einige Linderung erhalten.

(18. Decbr.) Gestern Morgen waren wir in der Probe des Messias; es ging erträglich. Ich konnte nicht umhin, an den armen Händel zu denken und an einen dunkeln unabschätzbaren Zustand zu beklagen; doch hoffe ich, sein Genie wird lebendig bleiben zum Segen aller wahren Liebhaber der Harmonie.

(1751. Febr. 17.) Ich stimme Deinem Manne darin bei, dass eine unmässige Liebe zur Musik für junge Leute mancherlei Unzuträglichkeiten zur Folge haben kann, deshalb würde ich die Musikübung so viel als möglich zu einer Sache des blossen Vergnügens machen, und niemals gestatten, es als ein Geschäft zu betreiben. Gegen das Malen ist weniger einzuwenden und beklagt der Anwendenden gewöhnlich [illegible] bessere Gang haben. Ich fürchte nicht, und Du weisst, Maria, die gute Erziehung und das beständige gute Beispiel, welches sie vor Augen hat, wird aus ihr, wie ich hoffe, ein Geschöpf anderer Art machen, als die jungen Mädchen gewöhnlich sind.*)

(1754. Mai 10. London.) Mein Mann schenkte an Miss Mulso ein Billet zum Messias und ich sah es ein mit, mein Bruder hatte uns beide ab[illegible] zu schicken; ich hörte es noch niemals so gut. Die Kapelle [im Findelhospital] ist schön, und der Anblick so vieler armer Waisenkinder, [illegible] (ich hoffe zu einem guten Zwecke) versammelt werden, beweglich und lieblich.

(1763. März 3. Aus Bulstrode.) Ich sandte Dir vorige Woche einen Brief mit einem ausführlichen Bericht über unsere Reise nach London und zurück. Das Oratorium war jämmerlich schlecht besucht; die italienische Oper steht jetzt in der höchsten Gunst und ist immer voll, obgleich selbst einem der unbedeutendsten Gesänge von Händel alle ihre leeren Compositionen aufwiegt.

(31. Decbr. London.) Gestern wurden wir zwei musikalische Unterhaltungen offerirt — ein Concert bei Lady Cowper und Herr Händel bei dem Dominikus. Leichter hat ein neues Instrument [harpsichord] von Kirkman gekauft; aber betreffende Privatangelegenheiten**), und öffentliche Calamitäten nehmen unsere Gedanken so in Anspruch, dass gegenwärtig für Vergnügungen kein Raum bleibt.

*) Wie daraus zu entnehmen ist, war es der musikliebenden gemüthlichen Frau Dewes wirklich gelungen, ihr Töchterchen so weit musikalisch zu machen, dass man sogar an ein öffentliches Auftreten als Sängerin denken konnte. Gegen eine berufsmässige Thätigkeit dieser Art sträubte sich aber die aristokratische Familie; und hierbei [illegible] Meinungen im Tage [illegible] mit Strenge durchgeführt, [illegible] der Gelangung der musikalischen Kunst zur Folge haben würden. [illegible] jener Gesellschaftsschichten auch noch heute — ja heute mehr als damals — bezeichnend sind. Die Herausgeberin, Lady Llanover, bestätigt dies mit dürren Worten durch eine Anmerkung, die so lautet: [illegible] Bemerkungen über die früheren [illegible], welche die Malerei und die Jugend [illegible] verglichen mit der Musik, wird sich zu allen Zeiten bewähren, und gilt, wenn möglich, noch mehr für 1860 als für 1751. [illegible] der musikalischen Gesellschaften und [illegible] jener vornehmen Gesellschaft, deren [illegible] durch bezeichnet [illegible] Ansichten befolgt würden.

**) [illegible] Prozess ihres Mannes, welcher sich durch viele Jahre hinzog.

(Fortsetzung folgt.)

Briefwechsel

(Ueber Datirung der Musikalien.)

Ein Vorschlag zur Güte — die Jahreszahl der Edition musikalischer Druckwerke betreffend, wiederholt angeregt durch Nr. 34 der Allg. Musikal. Zeitung.

Könnte man nicht dahin agitiren, dass die Verleger die Jahreszahl in Verbindung mit der Verlagsnummer drucken?

Der musikalischen Interessenten ist vollständig gedient, wenn sie das Jahr der Publication nur überhaupt zu finden wissen, mag es auch an verschwommener Stelle sein, wenn es nur ein [illegible] Ort ist.

Der Verleger glaubt doch nur die grosse, in die Augen fallende Jahreszahl auf dem Titel fürchten zu müssen, aber kaum die [illegible] neben der Verlagsnummer, welche der grossen Masse überhaupt eine [illegible] und gleichgültige Bedeutung hat.

Es wäre auch keine Irrung mit den concurrirenden Verlagsnummern zu befürchten, wenn es z. B. hiesse

$$\frac{B.\ \&\ H.\ 17\,343}{1870} \quad \text{oder} \quad \frac{B.\ \&\ H.\ 1862}{1870}$$

u. dergl.

Ich weiss und glaube nicht, dass dieser Vorschlag angelesen ist, noch viel weniger mehr als die Verleger schon [illegible] darüber berathen; aber es lohnt doch am Ende der Nachfrage und vielleicht einer Antwort im Briefkasten der Allg. Musikal. Zeitung.

Zittau, 5. October 1876. P. F.

Antwort. Einen derartigen Vorschlag würde ich ebenfalls gemacht haben, wenn ein Verleger mir meine Bereitwilligkeit [illegible] um den Verlag von [illegible] zu datiren. Ich hätte aber alles vermeiden möchte, [illegible] mit den unrechtmässigen Collegen einen Neuerung [illegible] und nur gleichsam [illegible] eine sogenannte Demonstration [illegible] würde. Die Anfügung der Jahreszahl an die Verlagsnummer erscheint mir so gemacht, [illegible] schon [illegible] fortlaufender [illegible] nur bemerkbar [illegible] stand ist [illegible]. Die Verlagsnummer nicht [illegible] Stelle [illegible] auf der ersten und letzten [illegible] nothwendig [illegible] denn ohne eine solche Bezeichnung auf allen [illegible] ist keine Lagerordnung möglich. Die Jahreszahl [illegible] jeder [illegible] angebracht [illegible] noch [illegible] Schmuck [illegible] Ich würde aber mich völlig [illegible] und einer [illegible] nach meiner Ansicht auf der letzten das Datum [illegible]zugeben, vielleicht so:

B. & H. 17 000
1875

Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

∗ **Wien.** Nachdem die Oper nun gänzlich das neue Haus eingezogen ist, wird das alte Opernhaus [illegible] hinter dem Kärntnerthor demnächst demolirt werden, worüber jetzt Verhandlungen mit der [illegible] Gange sind. Auf alle Fälle ist die Reihe dieses Hauses als Tempel der Musen ausgespielt, [illegible] Notizen über seine lange Lebensdauer [illegible] sein dürften. Mit Ende des siebzehnten Jahrhunderts waren die Vorstellungen für mancher Hofbühnen in Wien sehr beliebt geworden. 1710 [illegible] der [illegible] berühmten italienischen Truppe unter der Direction [illegible] dieses Schauspielhauses [illegible] Gemischter [illegible] das erste [illegible] war. 1714 [illegible] Abgang dieser Gesellschaft die deutschen Schauspieler Besitz davon. 1752 wurde dieses Hoftheater [illegible] Gesellschaft angewiesen, welche dann der Vergnügungen [illegible] Einfälle [illegible] 1761 [illegible], wobei der Cassirer und seine Frau [illegible]. Am 6. Juli 1763 wurde es wieder eröffnet. Der Bau wurde unter der Leitung des General-Spectakel-Directors Grafen [illegible] nach den Plänen des Hof-Architekten Nicolaus [illegible] geleitet. Das Theater [illegible] Schuh tief, 60 Schuh breit und im [illegible] Schuh hoch [illegible] welche [illegible] Schuh von einander entfernt sind. Da 1776 durch Kaiser Joseph's Theater-Reform das französische Schauspiel aufhörte, [illegible] die Italiener

ANZEIGER.

[649] **Franz Liszt's Werke.**

Im Verlage von *J. Schuberth & Comp.* in Leipzig und New York sind soeben erschienen und zum Theil noch unter der Presse:

(Ungarische Krönungs-) Messe in A-dur. Dieselbe erscheint in vollständiger Partitur, in Orchester- und Chorstimmen, in vollständigem Clavierauszug mit Text (vom Componisten) und im Clavierauszug zu 4 Händen von Mosonyi. Erschienen sind bereits aus dieser Messe, in Bearbeitung vom Componisten:

Benedictus für Piano und Violine 16 Ngr., für Piano solo [illegible] Ngr., für Piano zu 4 Händen [illegible] Ngr.

Offertorium für Piano und Violine [illegible] Ngr., für Piano solo [illegible] Ngr., für Piano zu 4 Händen [illegible] Ngr.

Das Offertorium mit Instrumentalbass wird auch einzeln in Partitur und in Orchesterstimmen ausgegeben.

(Graner-) Festmesse in D-dur. Diese erscheint in vollständiger Partitur, Orchester- und Chorstimmen und in verschiedenen Bearbeitungen (s. d. Ungarische Krönungs-Messe).

Der 18. Psalm [illegible] für Männerchor mit [illegible] in folgenden Ausgaben: Vollständige Orchester-Partitur, Orchester- und Chorstimmen, Clavierauszug. [illegible]

Rakoczy Marsch für grosses Orchester instrumentirt, erscheint in Orchester-Partitur, Stimmen, ferner in Bearbeitungen vom Componisten für Pianoforte zweihändig, zu 4 Händen und für 2 Pianoforte.

Zur Versendung liegen bereit ausser den obigen Bearbeitungen aus der Krönungs-Messe:

Grosse Concertvariationen für 2 Pianoforte über Bellini's (Puritani-) Marsch aus der Oper »Die Puritaner« (mit einem Vorwort vom Componisten). Preis [illegible] Thlr. [illegible] Ngr.

(Goethe-) Fest-Marsch für grosses Orchester in neuer Ausgabe soeben erschienen (revidirt vom Componisten) in Orchester-Partitur [illegible] Thlr., Orchesterstimmen [illegible] Thlr. Ferner [illegible] und gestochen für Piano zweihändig [illegible] Ngr. und zu 4 Händen [illegible] Thlr.

Eine Ausgabe für 2 Pianoforte ist unter der Presse.

Ferner [illegible] und Bedeutung von Franz Liszt, in gross [illegible] jetzt vollständig.

Field, 18 Nocturnes, Nr. [illegible] einzeln und Nr. [illegible] in [illegible] Bande mit Illustrationen [illegible] ferner Edition in 8° geh. [illegible] Thlr., geb. [illegible] Thlr.

Weitere Mittheilungen über neue Werke Franz Liszt's behalten wir uns vor.

J. Schuberth & Comp. Leipzig und New-York.

---

[650] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. 1[illegible] Ngr.

---

[651] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur erschienen nachstehend verzeichnete patriotische Compositionen, die in jetziger Zeit besonders angelegentlich empfohlen werden:

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. 8.

Nr. 1. »Ich schwing mein Horn ins Jammerthal«, Altdeutsch.
2. »Freiwillige her!« von C. Lemcke.
3. Geleit. »Was freut einen alten Soldaten?« von C. Lemcke.
4. Marschiren. »Jetzt hab ich schon zwei Jahre lang«, von C. Lemcke.
5. »Gebt Acht!« von C. Lemcke.

Partitur 15 Ngr. Stimmen à [illegible] Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 11. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg, für Männerchor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 15 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 3¾ Ngr.) Orchesterstimmen in Abschrift.

Kuntze, Carl, Op. 102. **Soldatenliebe.** »Soldaten marschiren zum Thore heraus«. Gedicht von A. Schults, für vierstimmigen Männerchor. 8. Partitur [illegible] Ngr. Stimmen à [illegible] Ngr.

—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von Marie Oberg, für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte. Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr. Chorstimmen 5 Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 1¼ Ngr.) Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 101. **Badisches Bannerlied.** »Erhebt euch eilig, ihr deutschen Lande« von Walther Mayr, für vierstimmigen Männerchor. 8. Partitur 7½ Ngr. Stimmen à 1⅞ Ngr.

—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 5. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug 1 Thlr. 12 Ngr. Singstimmen [illegible] Ngr. (Tenor 1. 2. Bass 1. 2 à 2 Ngr.) Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

---

[652] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.

Ein Cyklus von Tänzen

für das Pianoforte

componirt von

Constantin Bürgel.

Op. 1[illegible].

Nr. 1. **Polonaise** [illegible] Ngr. Nr. 2. **Ländler** [illegible] Ngr. Nr. 3. **Polka** [illegible] Ngr. Nr. 4. **Walzer** [illegible] Ngr. Nr. 5. **Mazurka** [illegible] Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. [illegible] **Galopp** [illegible] Ngr.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: [illegible]

Leipzig, 19. October 1870. Nr. 42. V. Jahrgang.

Zur Quintenfrage.

Von H. Bellermann.

Zweiter Artikel.

In No. 38 dieser Zeitung habe ich gezeigt, dass Quintenparallelen unter allen Umständen zu verwerfen seien und dass sie, wenn sie sich in den classischen Werken unserer grossen Vocalcomponisten einmal vorfinden, nur als ein Versehen des Componisten zu betrachten seien. Wie streng hierüber selbst noch die Instrumentalcomponisten des vorigen Jahrhunderts, welche alte Sitte gemäss gründliche Satzstudien gemacht hatten, dachten, beweist z. B. C. Ph. Em. Bach, welcher im zweiten Theile seines »Kunst das Clavier zu spielen« S. 158 gerade solche heutzutage von Neueren erlaubte Quinten stark tadelt. Es heisst daselbst, »in folgendem Exempel, wo der Nonen- und Sextquintenaccord abwechseln, ist nur eine Lage (nämlich die, wo die None in der Unterstimme liegt) ohne Fehler zu gebrauchen.« (Unter »None in der Unterstimme« versteht Bach hier, dass die None in die tiefste der drei über dem Basse zu setzenden Oberstimmen zu liegen kommt.)

Er fährt fort: »Die Quinten, welche in den zwo übrigen Lagen (a und b) vorgehen, sie mögen auch noch so sehr vertheidigt werden,

sind und bleiben allezeit dem Ohre ekelhaft. Es ist besser, wenn man die gute Lage nicht haben kann, dass man bei $\frac{6}{5}$ die Sexte weglässet und dafür die doppelte Terz nimmt« u. s. w. So spricht ein gewaltiger Musiker, der nicht nur ein gutes Clavierspieler war, sondern auch

mit Sängern in stetem Verkehr lebte und dessen Kunst das Clavier zu spielen hauptsächlich in einer Unterweisung zu einem guten Accompagnement bestand. Marpurg, der zwar nicht ebenso umfassende Kenntnisse auf dem Gebiete der Musikgeschichte besass, aber nicht Fachmann war und der Praxis entfernter stand, vertritt schon die heutzutage ausgesprochene Ansicht, dass Quinten durch die Art der Stimmführung, namentlich durch dissonirende Intervalle, versteckt werden könnten. Indem er in seinem Handbuch beim Generalbasse, Theil II S. 97 also urtheilt: »Zwischen Mittelstimmen könne man sie (nämlich solche Quinten) ziemlich vertragen, »die Dissonanzen erstickten allhier das aus der Quintenfolge sonst in die Ohren springende Verdruss. Unterdessen ist es besser die drei obersten Stimmen anders zu setzen und die Quinten vermittelst einer andern Lage in Quarten zu verwandeln« — S. W. Dehn hält mit Recht (Harmonielehre S. 162 u. f.) Quintenparallelen für kunstwidrig, wenn ihm auch der Grund des Verbotes nicht klar ist, über welchen wir weiter unten sprechen werden. Er sagt derselbe: »Ueber den eigentlichen Grund des Verbotes paralleler Quintenfortschreitungen ist von jeher und bis auf die neueste Zeit sehr viel geschrieben und gestritten worden. Die uns von ihm angeführten Ansichten von Gottfried Weber und Christian Hugenius sind ganz unhaltbar und werden von Dehn in genügender Weise beurtheilt und widerlegt. Beide behaupten nämlich, dass der Hauptgrund des Verbotes paralleler Quinten darin liegen soll, dass sie eine Ungewissheit (?) in der Modulation verursachen. Der Grund ist ein viel einleuchtenderer, wie sich weiter unten ergeben wird. Dehn fährt darauf so fort: »Es würde ganz überflüssig sein, alle ähnlichen Gründe für das Verbot der Quintenparallelen aufzustellen und ihre Haltbarkeit zu untersuchen. Es muss dem Lernenden genügen, dass die anerkanntesten Meister die Vermeidung dieser Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zu Grunde liegt. Wenn nun auch hier und dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten vorkommen, so dürfen solche Ausnahmen von der allgemeinen Regel nicht so ausgesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse man sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer der genannten Meister schreiben kann, und dann wird er

so schon unterlassen die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzusuchen. Unter keinen Bedingungen aber darf man sich auf Beispiele solcher Componisten berufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist. Diese letzte Bemerkung ist durchaus wichtig und richtig; unsere heutigen Componisten, die mit wenigen Ausnahmen nachgewiesenermaassen keine gründlichen Satzstudien mehr gemacht und in Folge dessen mit der Tradition gebrochen haben, sind hier natürlich nicht massgebend. Denn das schlimmste, was ein Künstler thun kann, ist, wenn er mit der Tradition bricht und die überlieferten Kunstgesetze unberücksichtigt lässt, d. h. nicht einen ernsten Stud[illegible] werth hält, Gesetze, unter deren Beobachtung die erhabensten Kunstwerke entstanden sind und welche ihr Vorhandensein dem Nachdenken und dem feinen Gefühle der ausgezeichnetsten und befähigtesten Künstler verdanken. In der Anmerkung heisst es dann bei Dehn S. 16k weiter: »Solche Componisten können entweder die Regeln nicht, oder sie sind so ungeschickt, um sich in den Grenzen der Regeln bewegen zu können, oder endlich, so und unverschämt genug, ihr grundloses Abweichen von der Regel für ein mit ihrer Stellung verbundenes Vorrecht oder gar für eine Genialität ausgeben zu wollen. Soweit sind die Dehn'schen Auseinandersetzungen ganz vortrefflich; mit einem Male springen sie jedoch von seiner so gut vertheidigten Meinung ab und sagt: »Allerdings kann mitunter eine Ausnahme von der Regel stattfinden, und das Geschicklichkeit, womit solche Ausnahmen angebracht werden, zeigt oft [illegible] einem sehr feinen Geschmack.« Ich bin dennoch anderer Meinung, wie ich in No. 36 wiederholt ausgesprochen habe; es kann wohl bei einer Quintenparallele eine im übrigen angenehme Harmonie zu Tage treten, aber immer nur dann, wenn dem Hörer das Fehlen nämlich die Quintenparallele selbst verborgen bleibt. Die Quinten als solche sind, wie Ers Bach sagt, abscheulich, und die Sänger empfinden sie laut des folgenden Citates bei Dehn: »Selbst die strengsten Theoretiker gestatten Ausnahmen, unter andern sagt schon Berardi in seinem Werke: *Il Perché Musicale ovvero Staffetta armonica* (Bologna 1693 S. 29) vom Clim[illegible], einem Schüler des [illegible] und Palestrina, also der strengen römischen Schule: »*Solera dire, che ammeta più tosto di lasciar correre li due quinte in un passo da Maestro, che coloerle con pregiudizio delle tenerione.* [Er pflegte zu sagen, dass er es lieber vorzöge die beiden Quinten in einem Meistersatze durchklingen zu lassen, als sie mit Nachtheil des harmonischen] Gewebes zu verbessern.]*)

Der Grund, wesswegen eine Quintenparallele in einem aus selbständigen Stimmen zusammengefügten Satze nicht duldet kann, ist derselbe wie bei der Octave. In beiden Intervallen liegt die Nothwendigkeit ihres Verbotes in der Eigenschaft ihrer Consonanz selbst, d. h. bei beiden vermischen sich ihre Töne so vollkommen mit einander, dass, wenn zwei Stimmen in Octaven- oder Quinten-

* Dehn schliesst aus dieser Stelle offenbar zu viel, wenn er behauptet, dass eine ausnahmsweise angebrachte Quinte oft von dem sehr feinen Geschmacke des Componisten zeuge. Berardi will nur sagen, wenn einmal eine Quinte bei sonst ausgezeichneter Schönheit eines Satzes durchgeschlüpft ist, so mag sie stehen bleiben, wenn man sich nicht anders verbessern kann, als dass man gewisse Schönheiten des Satzes opfert; und dies ist auch die Ansicht des Clim gewesen. Mit Recht kann man dies z. B. von jener Stelle im Jesus sagen, welche ich in No. 36 angeführt habe, wo der Gang im Alt und Tenor melodisch so charakteristisch und ausdrucksvoll ist, dass man keine von beiden (am wenigsten den Tenor mit seinen Sprüngen u. s. w.) geändert sehen möchte.

parallelen einhergehen, wo die Verschiedenheit zweier solcher Stimmen nicht mehr in befriedigender oder genügender Weise mit dem Ohre wahrzunehmen im Stande sind. Die Octave verhält sich bekanntlich wie 1 : 2, die Quinte wie 2 : 3. Man lasse z. B. auf einer Orgel einmal eine reine (d. h. untemperirte, wirklich im Verhältniss 2 : 3 stehende) Quinte anschlagen und einige Zeit hindurch aushalten, so wird man sich, namentlich wenn der tiefere Ton naturgemäss ein wenig stärker als der höhere erklingt, von der vollkommenen Consonanz der Quinte bald überzeugen, und nun lasse man sprung- oder stufenweise einige solcher zusammtiger Quinten in demselben Verhältniss folgen, und man wird kaum noch eine Zweistimmigkeit wahrnehmen können. Das folgende Verhältniss 3 : 4 ist schon um so viel complicirter, dass es eine vollkommene Verschmelzung und Vermischung der Töne nicht mehr hervorbringt, — was hiernach daher die Umkehrung der Quinte, die Quarte, sehr gern in parallelen Fortschreitungen.

Da die Octave genau denselben Ton, nur in veränderten Maassstabe wiedergiebt, so ist es natürlich im Unisono und bei einer beabsichtigten Verdopplung der Stimmen, wie z. B. im Orchester oder in der Begleitung der Singstimmen durchs Orchester, sehr wohl möglich und mit gutem Erfolg von den bedeutendsten Componisten angeschrieben worden *). Bei der Quinte geht dies aber nicht an, weil wir durch sie in der That eine andere Stufe des Tones erhalten; also von einer Verdopplung einer Melodie durch sie nicht die Rede sein kann **). Ist nun auf der einen Seite die Anwendung der Octave sehr wohl erlaubt und unter Umständen sogar geboten und angenehm klingend, so ist auf der andern Seite jedoch da, wo es sich um eine Führung [illegible] Stimmen, wie im reinen Vocalsatze, handelt, ihre Wirkung desto unangenehmer; es wird durch sie eben da, wo man eine wirklich verschiedene Bewegung der Stimmen wahrzunehmen verlangt, diese Verschiedenheit in einem noch weit höheren Grade aufgehoben, als durch eine Quintenparallele. Und dies ist auch offenbar der Grund, weshalb wie in den

*) Die Singstimmen müssen, auch wenn sie vom Orchester begleitet werden, immer einen in sich fehlerfreien Satz bilden; die Instrumente können dann, mitunter abgesehen von denen, welche eine selbständige Begleitung übernehmen, entweder die Stimmen im Einklang verstärken oder theilweise eine Octave höher, als [illegible] Fuss-Ton verdoppeln. Eine Eigenthümlichkeit der menschlichen Stimmen ist es aber, dass sie selbst unter einander solche Octavenverdopplungen nicht zulassen. Ein doppelt zweistimmiger Satz in dieser Weise z. B.

klingt gesungen immer bedenklich, von Instrumenten ausgeführt oft sehr angenehm. Händel hat bisweilen so z. B. im Samson im dem Philisterchore »Gott Dagon hat den Feind besiegt« Verdopplungsstellen hier im hohen Tenor und Sopran. Die Wirkung ist gewiss überraschend aber nicht schön.

** Neuere Componisten machen vielleicht den Versuch nach Vorbild der Orgel auch im Orchester durch Instrumente eine Quinten-Mixtur einzuführen. In der heutigen Zeit ist ja alles möglich.

Werken unserer grossen classischen Vocalcomponisten weit häufiger einmal einer durchgelaufenen Quintenparallele als einer Octavenparallele begegnen. Doch lassen sich auch von diesen letzteren einige Beispiele aufstellen.

Palestrina I. Nr. 36.

Dass in vorstehendem Beispiel die Octavenparallele nicht beabsichtigt ist, liegt auf der Hand; dieselbe ist durch die Theilung oder Ausschmückung der ursprünglich halben Note e im Alt in ein Viertel und zwei Achtel e fis entstanden, so schnell und kurz diese Octavenparallele aber auch dem Ohre vorübergeht, so klingt sie dennoch sehr hässlich. Ein anderes und zwar recht auffallendes Beispiel findet sich in Händel's Messias in dem Chore: „O du, die Wonne verkündet in Zion". Hier liegen die Octaven sogar in den beiden äusseren Stimmen, im Sopran und Bass.

Die Kunstpraxis kann also, wie wir in Nr. 36 und in den vorstehenden Zeilen gesehen haben, in keiner Weise parallele Quinten- und Octavenfortschreitungen zulassen. Die Schule aber, welche ein angehender Componist durchzumachen hat, ist selbst mit der Aufstellung dieses Verbotes noch nicht zufrieden, sondern richtet an den Schüler die noch viel strengere Forderung, dass er eine vollkommene Consonanz, also die beiden in Rede stehenden Intervalle, in einem harmonischen Gewebe nur durch die Gegen- und Seitenbewegung (niemals aber durch die gerade Bewegung) erreichen darf und bezeichnet alle durch die letzte Art der Bewegung erreichten Quinten und Octaven als verdeckte Quinten und Octaven, z. B.:

Diese sogenannten verdeckten Quinten und Octaven, von denen ich des beschränkten Raumes wegen nur einige wenige Beispiele hersetzen konnte, sind im zweistimmigen Satze fast ganz*) zu vermeiden; sie kommen aber in allen

*) Einzelne sind jedoch auch hier erlaubt, nämlich solche, wo die Verschiedenheit der Stimmen trotz der geraden Bewegung genügend zu Tage treten kann.

hier geht bei a a das einfachere Verhältniss (die Octave) dem com-

guten Vocalwerken von der ältesten bis zur neuesten Zeit (von Palestrina bis Bach, Händel, Haydn, Mozart u. s. w.) in ungezählter Menge vor. Trotz dieser häufigen und sogar in vielen Fällen gebotenen Anwendung hat aber dennoch die Schule des Contrapunktes (d. h. des reinen Vocalsatzes) ein Recht und sogar die Pflicht, dem Schüler bei seinen Exercitien diese oft unbequeme Fessel anzulegen, da es in der That viele Fälle giebt, wo eine verdeckte vollkommene Consonanz schlecht, bisweilen ebenso schlecht wie eine wirkliche offene Quinte oder Octave klingt und somit das Wesen des mehrstimmigen Satzes beeinträchtigt. Dass jene verdeckten Intervalle im zweistimmigen Satze kaum jemals zulässig sind und hier eine durch die gerade Bewegung erreichte Consonanz fast in allen Fällen die Zweistimmigkeit in der That augenblicklich kaum erst leer erscheinen lässt (s. namentlich obes Beispiel d), wird wohl allgemein zugegeben. Es ist daher für den Schüler durchaus nothwendig, dass er diese Regel im zweistimmigen Satze auf das strengste beobachte, aber auch wenn er bei seinen Studien den zweistimmigen Satz hinter sich hat und drei- und vierstimmige aussetzt, ist es für ihn von ungemeinem Vortheil, wenn er vorläufig bei der strengeren Regel verbleibt, denn er wird dadurch gezwungen, stets der Bewegung der einzelnen Stimmen und ihrem Verhältniss zu einander die grösste Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist für ihn diese dem Unkundigen so streng scheinende Regel ebenso wichtig, wie die, dass er sich bei seinen contrapunktischen Studien im Gebrauch der Dissonanzen in Bezug auf Durchgang, Vorbereitung und Auflösung streng den alten Gesetzen, wie wir sie aus den Meisterwerken des sechzehnten Jahrhunderts kennen gelernt haben, unterwirft, obwohl die heutige Musik in vielen Fällen das Recht zu einer grösseren Freiheit hat. Unserer Ansicht nach kann sich nur derjenige im freieren modernen Stile eine zweckmässige und richtige Behandlung der Dissonanzen aneignen, der zuvor während seiner Studienzeit sich den Gesetzen der Schule gefügt und hierdurch das Wesen jener Intervallenklasse genügend kennen gelernt hat. Denn man wird in der modernen Musik bisweilen durch Dinge überrascht, die kaum glaublich sind. In einer Messe (oder Requiem) von Rob. Schumann sah ich z. B. einen Nonenaccord mit der Septime auf der schlechten Taktzeit in dieser Weise:

Ich will gern zugeben, dass die moderne Ausdrucksweise freiere Dissonanzen verlangt und auch die None unvorbereitet anwenden kann, gewiss! aber dann doch immer auf der betonten Taktzeit. Wer richtig contrapunktiren gelernt hat, kann einen solchen, das rhythmische Gefühl auf das unangenehmste berührenden Fehler nicht machen. — Und so ist es überall: die strenge Schule lässt ihre Uebungen in den Grenzen einer diatonischen Tonart machen, gestattet also nicht die Modulation in entferntere Tonarten, verbietet chromatische Uebergänge u. s. w. — und dennoch habe ich nur bei denjenigen vereinzelten Componisten unserer heutigen Zeit, welche jene strengen diatonischen Studien gemacht haben, eine wirkliche Sicherheit in der freieren Modulation und im chromatischen und enharmo-

plicirteren (der Quinte) voraus. Dies nur vorläufig; auf einzelne Fälle werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

nischen Stile gefunden *). Ich erinnere hier nur an die wunderbar schönen und [illegible] ausdrucksvollen Uebergänge des ganz in A. E. Grell's [illegible] sechzehnstimmiger Messe **), namentlich in dem Satze *Et homo factus est* mit dem *Crucifixus* hinden. — Doch kehren wir nach diesen beiläufigen Bemerkungen über die Bedeutung der Schule ***) zu unserm Thema zurück.

*) Hier sind noch viele Dinge anzuführen, die [illegible] an und [illegible] im unserm Gegenstande entlassen [illegible] und im besonderen Artikel zu besprechen sein dürften. Die aber ausgedehnte Zeit scheint in der Mode [illegible] ... beim Stil [illegible] den strengen Contrapunkt [illegible] dadurch [illegible], dass die Sätze [illegible] diesen schon Tonleiter besteht sie nur aus den Tönen von C-dur, oder irgend einer anderen transponirten Tonart nicht nur [illegible] und Moll-Cadenz erlernt, sondern [illegible] der anderen Octavengattungen oder sogenannten Kirchentöne. Unsere heutigen Componisten gebrauchen immer wenn sie (z. B. in C-dur) auf anderen Stufen [illegible] cadenziren in eine fremde Tonart Transpositionen oder Mollen, während der strengen Stile [illegible] noch [illegible] Tönen [illegible] [illegible] der Tonart bleibt und so doch einer Tonart angehören [illegible] kann. Gleich [illegible] einmal in eine [illegible] aber [illegible] sich auch seiner Wirkung bewusst. Das [illegible] Verlassen der Tonart [illegible] Dur- und Mollcadenzen [illegible] andere [illegible] unseren heutigen [illegible] [illegible] Weise an die [illegible] Musik [illegible] haben.

**) *Missa solemnis* [illegible] von A. E. Grell. [illegible] 1815 bei [illegible] und Bock.

***) Was die Bedeutung der Schule betrifft, [illegible] nicht [illegible], dass heute in Manchen sogar [illegible] die [illegible] für überflüssig halten. Herr W. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] wichtig, [illegible] Studium der Composition vorsieht, [illegible] im Verhältniss zum Instrumentenspiel [illegible] einem [illegible] Clavierspieler werden Jahre lang täglich [illegible] auf [illegible] Clavier [illegible] verlangt. [illegible] [illegible] welche der Schule alle möglichen Tonverbindungen [illegible] Grenzen [illegible] lernt und welche [illegible] Verstand und sein Combinationsvermögen schärfen, sieht man freilich nicht ein.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Ueber Gesangskunst und Kunstgesang. Eine populäre Abhandlung von **Gottbold Carlberg.** Wien, Leipzig. Hartleben's Verlag. 1876. 88 Seiten in 8.

Was hier in einer populären Abhandlung dargestellt ist, war ursprünglich für Vorlesungen [illegible] geschrieben. Jene Vorlesungen hatten zur grösseren Hälfte Laien als Zuhörer, also wird man hier nicht weit eingehende Untersuchungen erwarten. Doch ist des Verfassers Absicht, ein grösseres Publikum zu zeigen, wie [illegible] Sänger [illegible] Anlage [illegible] Kunstgesange [illegible] werden müsse, wie sich und auch [illegible] des Organs [illegible] werden [illegible] das edle Metall [illegible] Mühe er uns [illegible] dass [illegible] mit [illegible] Gewandes Mitwirkung zu thun hat. Viele technischen Kunstübungen und Wissenschaften sind anti-populär, denn ihren Kern erfasst man nur durch Studium und Uebung. Man kann wohl zu «Laien» einiges darüber sprechen, und ohne Frage ist es gut, über die Hauptpunkte in ganz verständlicher Sprache [illegible] Ansichten zu verbreiten. Soweit der Verfasser dies zu thun beabsichtigt, hat er unsern Beifall.

Ueber seine Autoritäten sagt er: »Ich stütze mich bei meinen Vorlesungen auf die Theorien des Königs der Bassisten, Luigi Lablache, seines Freundes Rubini, der [illegible], und die Methoden Marco Bordogni's, Manuele Garcia's und anderer Capacitäten, und auf meine eigenen praktischen Erfahrungen, die ich während einer zwölfjährigen Thätigkeit reichlich zu sammeln mich bestrebt habe« (S. 3). Dagegen hält er nicht viel von den gegenwärtig in Wien [illegible] Gesangsinstituten, denn er [illegible] »Es ist eine falsche Ansicht, wenn man glaubt, dass man eine Stimme [illegible] kann. Diese göttliche Kraft schreiben sich Gesangsmeister und namentlich einige der Herren Wiener Gesangsprofessoren zu. Das ist entweder Selbsttäuschung oder eine Täuschung Anderer hervorrufen« (S. 4). Weil der Herr Verfasser nun von Brünn nach Wien übersiedelte, so wollen wir hoffen, dass er ihn gelingen werde, auf einen grösseren Gebiete besserer Grundsätzen Geltung zu verschaffen.

Dass Rossini auf die Frage, was zum Gesange nothwendig sei, geantwortet haben [illegible] Dinge: erstens Stimme — zweitens Stimme — drittens Stimme, nicht er [illegible] Zweifel und mit Recht, denn nur Rossini wusste als Italiener zu gut, was die Kunst des Gesanges selbst auch nur einem kleinen Theil von Stimme vermag, und ungläubig [illegible] er die Berichte über deutsche und andere [illegible] Sängerberühmtheiten, weil er [illegible] überzeugt war, denselben fehle es an Stimme die künstlerische Ausbildung fehle. Das ging so weit, dass er selbst als er die [illegible] zum ersten Male hörte, es wirklich in seiner Villa bei Paris, und sie hatte sich eine der schwierigsten Arien von Rossini ausgewählt [illegible] von dem Beginn ihres Gesanges [illegible] — ein [illegible], welches [illegible] Rossini [illegible] [illegible]. Also Rossini hat [illegible] — wenigstens nicht in dem Sinne, welchen man gewöhnlich damit verbindet.

[illegible] *per la grazia di Dio*, nicht aber *per la volontà di unitore*. Dabei verwahrt man sich gegen die irrige Ansicht, ein Meister sei im Stande, eine Stimme zu schaffen. Eine Stimme, noch so klein, kann gebildet werden und bei einer vorsichtigen Behandlung zu einem breiten [illegible] Organ [illegible] — Selbst diese letztere Ansicht dürfte die von der [illegible] gesetzten Grenzen überspringen. Uns wenigstens ist nicht bekannt, dass sich jemals eine wirklich [illegible] Stimme zu einem mächtigen Organ [illegible] hätte, [illegible] in Folge einer [illegible] Behandlung des Singmeisters. Es kommt überdies noch hinzu, dass Stimmen in ihrer Wirkung gleichsam über ihr Gebiet hinübergreifen durch die vereinte Kraft geistiger und [illegible] Mittel. Aber selbst Stimmen sind dann nicht mehr klein zu nennen, und so sind — eine gute Schule [illegible] unter allen Umständen vorausgesetzt — im letzten Grunde doch lediglich das Resultat angeborener Begabung und vollkommener [illegible] der [illegible] Kunstanlagen durch [illegible] Privatstudium. Wie eigentlich grossen [illegible] von der gütigen Natur gleichsam fertig zur Welt gebrachten Stimmen haben zwar bei dem Sänger wie bei dem Publikum immer den unge[illegible] Vortheil über die Menge voraus, aber die wahrhaft gebildeten, wenn auch weniger glänzenden Stimmen behalten doch [illegible] das Feld. Neuere Beispiele sind J. Lind und Jul. Stockhausen.

Es scheint uns nicht [illegible], wenn der Verfasser mehr von dieser Seite in seinen Gegenstand eingedrungen wäre und ihn [illegible] in einem Gesammtbilde der Thätigkeit eines echten Sängers beleuchtet hätte. Die Kunst, auch die Kunstlehre, hat eine populäre Seite, es ist diejenige, welche sich an die Erscheinung, an das künstlerische Beispiel hält. Der Verfasser geht eigentlich mehr auf Einzelheiten ein, als uns nothwendig erscheint, dann wer solche Dinge lernen will, dem ist mit diesen Aphorismen doch nicht gedient, nicht einmal zu Anfängen, und wer es nicht lernen will, der wird dies [illegible] das Gelesene sofort wieder zu vergessen. Es ist übrigens anzuerkennen, dass der Herr Verfasser sich in allen Fragen bemüht, eine vernünftige Mittelstrasse einzuhalten und Anfragen und

Anfängerinnen, namentlich über den erwartungsvollen Verwandten und die Angehörigen unter angehenden Sängern, gute Rathschläge zu ertheilen. Die Hauptsache bleibt allerdings immer, dies an irgend einem Orte durch praktische Lehrthätigkeit zu thun, denn — das viele Schreiben über Gesangbildung, welches namentlich in Deutschland Mode ist, dürfte im Grossen und Ganzen als entbehrlich [illegible] sein.

Sodann möchte ich wünschen, dass die Schriftsteller über Gesang das Gebiet noch mehr anbauten, als bisher der Fall ist; die Darstellung wird nur an belehrender Kraft und das Urtheil gewinnt an Festigkeit. Ein Beispiel: Bei den Registern sagt Herr Carlberg: »Die Bassstimmen sind am einfachsten zu behandeln. Man bildet diese Stimmen nach ihrem Registerbau, dem Brustregister. Die Töne in dem ganzen Umfange der Stimme treten in diesem Register auf und werden darnach behandelt.« Streng genommen haben auch die Bassstimmen nur über dieses Eine Register zu verfügen. Doch hat man es für gut befunden in der neueren Zeit, wo die Opern-Componisten den Bariton vorherrschende Aufgaben zutheilen, diese noch Klangfarbe [illegible] ausgeprägt [illegible] wohl nur [illegible] auch die Ausdauer des Organs auf eine zu harte Probe zu stellen. In Frankreich, wo sehr hohe Baritonisten mit dieser Klangfarbe ihre Hauptstelle haben, nennt man dieselbe Kopfregister, und in der That haben derartige Sänger eine staunenswerthe Höhe, wo mit der Kopfstimme erreichbar. Wenn wir beispielsweise die Partie des Zampa betrachten, wie Herold sie geschrieben, so kann man sich einen Begriff von der Höhe machen, welche französische Baritonisten mittelst Kopfstimme zu erreichen im Stande sind, denn die Partie beherrscht 2½ Octaven. (S. 22.) Was ist nun dies, sowie die enorme Höhe bei den Tenören, welcher Sänger, wie der Verfasser sagt, seine gesanglichen Erfolge hauptsächlich zu danken hat, was ist dies anderes als der reelle »Falsett«, nach welchem einst ganze Sängerklasse benannt wurde? Und wenn wir den Verfasser sagen, dass dieses Falsett schon früher hauptsächlich in Nordfrankreich und England ein [illegible] im Gebrauche war, so erklären sich die angegebenen Erscheinungen sehr einfach. Die Kopfstimme ist also nicht im mindesten neueren Ursprungs. Ueber diesen Gegenstand lassen sich viel Notizen geben. Berührt es doch den Punkt, wo alte und neue Kunstblicke und weibliche Gesangskunst sich die Hand reicht.

Schluss folgt.

Musikalisches aus dem Briefwechsel

von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

(1756, Jan. 31.) Bruder Bernard ist sehr glücklich, er hat eine Orgel gekauft, welche sich als ganz unmöglich bewährt. Gesehen habe ich sie noch nicht. [Die Herausgeberin setzt hinzu: »Diese Orgel wurde von dem sogenannten Father Smith gebaut und befindet sich noch jetzt im Besitz der Familie Granville. Händel hatte sie für seinen Freund ausgewählt [d. h. dem Orgelbauer die Disposition gegeben] und spielte oft darauf in Calwich. Weil er erblindet war und überhaupt nur noch drei Jahre lebte, dürfte er nicht mehr oft die Reise nach Calwich unternommen haben.«]

(27. März.) Den Mittwoch brachte ich bei Frau Donnellan zu, statt nach »Israel in Aegypten« zu gehen. Aber schlechter Tausch! Da waren den Morgen Frau Gosling und zwei oder drei Geschwätzige; ich hätte lieber in das Oratorium gehen sollen. Gestern Abend war ich im Judas Makkabäus; es war herrlich und sehr besucht. Israel in Aegypten zog nicht, es ist für gewöhnliche Ohren zu feierlich.

(6. April.) Das Oratorium gestern Abend war reizend und sehr besucht, obgleich am selben Abend in Norfolk house zu Ehren des Herzogs von Cumberland ein Ball stattfand, ausserdem Gesellschaft bei Lady Townshend und Concert bei Lady Cowper war. Wir werden im Ganzen nur noch drei Oratorien-Aufführungen haben; ich hoffe sie alle zu besuchen. Ich habe nur eine einzige verfehlt, um einen Nachmittag bei Frau Donnellan zu sein. Das Oratorium gestern Abend war Jephtha; ich hörte es zum ersten Mal und halte es für sehr schön, doch auch für sehr verschieden von allen seinen andern. An der einen Seite saßen mir nun der Lord Oberrichter Ryder, an der andern der Generalprocurator (*attorney general*) Murray.

(1756, April 6.) Yarmouth hat gegen die Mingotti eine Oper errichtet, und Frau Lane sagt, sie will auch jede Nacht in ihrer eigenen Behausung Opern haben.

(12. Dec.) Ich versprach Frau Donnellan bei ihr anzusprechen und Herrn Händel zu helfen, was ich auch that; er war nicht in besserer Stimmung als ich selbst, aber sein Spiel ist stets entzückend!

(1758, Febr. 11.) Miss Mann gab an Sally ein Billet zu dem Oratorium »Sieg der Zeit und Wahrheit« für gestern Abend und wir gingen zusammen, aber es erfreute mich nicht wie gewöhnlich. Ich glaube der Fehler lag in meiner düsteren Stimmung, denn die Sänger waren dieselben wie im vorigen Jahr, nur statt der Frasi war da eine neue Sängerin, die mich aber so schüchtern berührte, dass ich wirklich nicht sagen kann, ob sie gut oder schlecht singt.

(5. Aug. Bei Mount Ararat.) Am Sonnabend machte ich bei Bayly's und war erstaunt dort die Sängerin Frau Arne (die frühere Miss Young*) zu finden; sie haben dieselbe ins Haus genommen, um ihren Töchtern Singunterricht zu geben; sie wurde Herrn Bayly empfohlen von Frau Beckeling, und zwar als ein Gegenstand des Mitleids. Sie sieht gleich sehr gedrückt aus, und ich hoffe, sie macht sich hier so nützlich, wie Bayly's erwarten. Sie ist von ihrem schlechten Mann hart behandelt*) und würde umgekommen sein, wenn nicht barmherzige Menschen sich ihrer angenommen hätten. Sie benimmt sich sehr gut und obwohl ihre Stimme die Jugendfrische verlor wie ihr Gesicht, singt sie doch noch gut; sie wurde gut erzogen von Geminiani und Händel**), und wäre sie weniger nachlässig an Blut und gewesen, so würde sie eine reizende Sängerin geworden sein. Herr Bayly spielt die Violine, der Pfarrer auf seinem Gut die Alto; Frau Arne und Fräulein Bayly singen, und ein kleines Mädchen von neun Jahren begleitet erstaunlich gut auf dem Clavier — es ist eine Nichte von Frau Arne; das Geschlecht der Young's besteht wirklich aus geborenen Sängerinnen und Musikantinnen. Es ist höchst angenehm, eine solche Unterhaltung in seiner Macht zu haben, die man sich verschaffen kann so oft es beliebt. Bayly's Haus ist keine Viertelstunde von uns entfernt und ein sehr angenehmer Spaziergang.

(30. Dec. Delville.) Ich glaube ich habe Dir noch niemals etwas gesagt über eine musikalische Gesellschaft, die im verflossenen Jahre in Dublin entstand. Die Aufführenden bestehen sämmtlich aus Gentlemen und Ladies***). Lord Mornington†) ist Präsident, Herr Cane O'Hara Vicepräsident. Lady Tyrone

---

* Augustine Arne, später Dr. Arne, der Componist von »Rule Britannia« und vielen anderen Werken, die noch lange dauern werden; der bedeutendste englische Musiker seiner Zeit, ein hochstrebender, aber an dem höchsten Ziele [illegible] Künstler, dabei [illegible] seine Frau [illegible] früher [illegible] geheirathet, wegen ihrer Schönheit und ihrer Stimme gewählten [illegible] Miss Young.

** Sie sang viele derselben Händel's Oratorien, oder von Geminiani [illegible] weil [illegible] gelernt haben, [illegible] und welchem sie von ihm auf concertirte und der ein guter Lehrmeister war, [illegible] Deutlichkeit [illegible].

*** d. h. aus [illegible] der vornehmen Stände mit Ausschluss aller Musiker von Profession.

† Ein bekannter Musikfreund, der viele, besonders religiöse Compositionen hinterlassen hat.

ist Vorsteherin, am andern eine andere Dame, welche bei den jungen Fräulein, die im Orchester singen, die Aufsicht führt. Die Versammlungen werden in einem der Räume gehalten, die für die Wohlthätigkeitsmusik gebaut wurden.*) Die Herren allein subscribiren und werden durch Ballot gewählt; das sich ergebende Gewinn wird an Dürftige und arme Geschäftsleute verwandt. Ich war einmal dort; es war ein öffentlicher Abend, wie sie deren monatlich einmal veranstalten, es war eine glänzende Versammlung von Damen, die eine noch mehr ausgebreitete als die andere, gewiss ihrer dreihundert. Der italienische Geschmack herrscht dort so sehr und raubt mir zum Theil das Vergnügen, welches ich sonst an ihren Aufführungen empfinden würde; doch diese sind besser als ich erwarten konnte. Die erste und am meisten bewunderte Sängerin ist eine Miss Stuart, eine vollkommene Meisterin mit all ihren Trillern und Läufen, mit grosser Ruhe und Geschicklichkeit der Stimme. Herr Kelway spielt den Flügel (harpsichord) meisterhaft; er gab uns zwei Stücke zum besten, höchst [illegible] gespielt, aber [illegible] Lord Mornington's Leitungen kennst Du. In jeder Woche findet eine Privatzusammenkunft statt, und jede der bei der Aufführung betheiligten Damen hat das Recht, zwei andere mitzubringen. Die Absicht ist gut, und ich freue mich, dass energische Kräfte zu ihrer Ausführung vorhanden sind; aber ich denke, Du und ich würden kein Feuer im December nöthig haben, wenn unsere Mary mit heraus treten und vor einer solchen Versammlung singen könnte.

(1759, Delville 8. Mai.) Conrad's Verse über den Händel**) gefielen mir sehr; sie sind sehr hübsch und sehr richtig. Auch Delany gefielen sie sehr. Mein Geist fühlte sich gedrückt, als ich vernahm, dass jener grosse Meister der Töne nicht mehr ist, und ich werde jetzt noch weniger im Stande sein, irgend andere Musik zu ertragen, als bisher schon der Fall war. Ich höre, er hat auch unserm Bruder Bernard seine Dankbarkeit und seine Achtung bewiesen, indem er ihm einige von seinen Gemälden vermachte; denn er besass sehr gute Stücke.***) Ich glaube, als Bernard zuletzt an mich von Calwich schrieb, hatte er noch keine Nachricht von dem Vermächtnisse. Ich habe es von Frau Donnellan gehört, welcher Händel £ 50 vermachte. Ich möchte wissen, was für Gemälde es sind? Ich bin überzeugt, es hat Dir Freude gemacht von den Ehrenbezeigungen zu hören, welche die Geistlichkeit zu Westminster ihm bei dem Begräbnis bereitete.

(8. Oct.) Ich glaube die Akademie unserer musikalischen Damen und Beaux wird diesen Winter glänzende Versammlungen zu wege bringen. Ich würde in der That sehr glücklich sein, wenn unsere Mary unter ihnen wäre; aber ich weiss nicht, ob Du wünschtest, dass sie hier ihre Kehle entfalten soll. Es ist doch eine so öffentliche Geschichte, und es etwas muss jene nötige Schamhaftigkeit, die das Kennzeichen eines jungen Mädchens sein sollte, zu sehr zerstören; aber die Absicht ist eine gute und der guten Zwecke wegen muss man es unterstützen. — Gestern Morgen ging Delany mit mir, um eine Orgel zu besehen, die Herr Smith, ein sehr geschickter Mann und Musiker, gemacht hat; sie ist gerade von der Grösse, wie sie für die Nische unser Kapelle passen würde. Sie hat neun Register, zwei oder drei von ihnen sind rauh und unangenehm, aber die Flöte, Vox humana und Gedact sind sehr angenehm, und diese sind diejenigen, welche ich nach meiner Ansicht allein gebrauchen würde. Dass das Werk fertig ist und sofort aufgestellt werden kann, weil eine wohl veranlassen, dasselbe zu kaufen, obgleich es in seiner Art nicht gerade vollkommen ist. Hast Du gute Hymnen- oder Psalmen-Sammlungen für Orgel oder Clavier (harpsichord) ausgesetzt,*) bitte sende sie mir; denn ich denke nun, ich werde hier der Hauptorganist sein.

(1760, März 4.) Ist das Landmädchen [wegen der Ablehnung der Ehe zu Georg III.] bei Euch allgemein? Hier wird wir alle bischen niedergeschlagen. Ich lege Trauerkleider an, wenn ich in die grande monde gehe. Was gestern geschah, wegen Geminiani's Concert, es war recht voll. Die Musik fing halb Acht an; sie machte mir ausserordentliches Vergnügen, denn es ist eine geistvolle Harmonie und ein freier Schwung der Phantasie darin, welche keiner andern Musik eigen ist (die unseres theuren Händel ausgenommen). Einige von seinen eigenen Violinsoli spielte er wundervoll, wenn man bedenkt, dass er achtundachtzig Jahre und einer seiner Finger verletzt ist. Die Sanftheit der Melodie seines Gegensatzes, sein feiner und eleganter Geschmack, und die Vollkommenheit des Takt- und Tonhaltens entschädigten hinreichend für einige Mängel seines Spiels, welche durch die Schwäche seiner Hand verursacht wurden; auch war es erstaunlich zu sehen, wie geschickt er noch mit jenen Passagen zu recht kam, die schon zu schwer für ihn waren, um sie noch mit dem Geiste herauszubringen, welchen er ehemals in solchen Stellen entfaltete. Im Ganzen war ich sehr vergnügt und befriedigt, obwohl es Mode ist, die Schultern zu ziehen und [illegible] zu rufen: »Haben Sie jemals einen solchen Schluss gehört?« Oder kein Triller » nicht impressionen [illegible]. Ihre Bemerkungen fanden nur weh. Die getreuen Damen und ihre begleitenden Paare waren so ungeduldig zu ihren Kartenspielen und Thees zu kommen, dass man eine Heiserkeit im Gemüth merkte, es möge die musikalische Unterhaltung abbrechen! Ich war betroffen, dass das Concert nicht über eine Stunde währte. Ich hätte mit Vergnügen noch drei weitere Stunden daran theilnehmen können. Geminiani habe ich eingeladen mich zu besuchen, und so hoffe ich, diese Musik auf die eine oder andere Art wieder zu hören. O wie sehr und wie oft habe ich Bruder Bernard herbeigewünscht!**)

---

*) wahrscheinlich in dem Musiksaale in der Fischamblestreet, wo Händel den Messias zuerst aufführte.

**) d. h. auf Händel's Tod; er starb am 14. April 1759.

***) Händel überliess seinen vornehmen Freunde die beiden Gemälde wieder, welche derselbe ihm früher verehrt hatte; also sich Mary Granville's Worte nicht genau entnehmen. Weil ihr Bruder ein so treuer Anhänger und Verehrer Händel's gewesen war, meinte sie, der verewigte Meister sei ihm Dankbarkeit (gratitude) schuldig. Echt [illegible]!

*) d. h. Musiksammlungen englischer Choräle mit bezifferten Bässen.

**) Dieser bedeutende Meister auf der Violine als Musiker überhaupt eine hervorragende Gestalt der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hätte ein besseres Schicksal verdient, als ihm hier bereitet wurde. In seinem Auftreten um eine grössere Öffentlichkeit war er überhaupt ewasnahe nicht glücklich [illegible], woran hauptsächlich seine eigene Unbeständigkeit die Schuld trug; im Spiel nicht in demjenigen Theile der Kunst fest, zu welchem er geboren und gleichsam geboren war, sondern schweifte von einem zum andern. Zwölf Jahre sonnen als er den Erfolg der Hände schon [illegible] zu wahrnahm und noch gern einen Theil des Geld zu [illegible] Musik [illegible] zu verdienen wünschte, im Jahre 41 zu [illegible] London ein »Concerto spirituale« an, welches im Drury-Lane-Theater stattfinden und hauptsächlich aus italienischen Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts bestehen sollte aus Werken, die zwar an sich voll grosser künstlerischer Bedeutung waren, deren Autoren man aber in England kaum dem Namen nach kannte. Ueber das Concert und seinen Verlauf hat uns Hawkins einen Bericht hinterlassen. »Geminiani« schreibt er, »wenn er mit Hand gut Freunden; in der Kunst der Orchesterleitung und hatte keine Vorstellung von der Arbeit und den Mühen bezüglich waren, um Sängern die Aufführung neuer Musik begreiflich zu machen, welche ihnen fremd war, auch nie den verschiedenen Parten einer Darstellung solcher Art erforderte. Die Folge davon war eine dürftige Aufführung, weil hindere engagirte Sänger an ihren Parten nicht fest waren, mitunter. Die näheren Umstände, unter denen jenes Unternehmen vor sich ging, wären nachstehende. Die Anzeigen hatten so viele Leute herbeigezogen, dass man es als sehr gut gefüllt bezeichnen konnte. Der Vorhang ging in die Höhe und offenbarte eine zahlreiche Sänger- und Instrumentalschaar mit Geminiani an der Spitze. Als Ouverture wurde ein Concerto grosso von ihm in D-moll gespielt, dasselbe welches Wahl in der Sammlung

[illegible] gedruckt hat, in welchem eine Fuge [illegible] ist, [illegible] Composition dieser Art. Dann folgte [illegible] grosser [illegible], welchem [illegible] Personen [illegible] Oratorio [illegible] als die Proben [illegible] die Arien und [illegible] waren [illegible] Stande fortzufahren und die ganze Compagnie [illegible] Die Zuhörerschaft, [illegible] betrachten, [illegible] Gesellschaft [illegible] war damals 71 Jahre [illegible] Verdienste [illegible] vergessen zu [illegible] die Musikbücher gewechselt waren, [illegible] Aufführung [illegible] eigenen Compositionen der Concertgeber [illegible] wurde. [illegible] verschiedenen Concerten aus Einem [illegible] Opus und einem oder zwei Violinen, [illegible] Alters [illegible] Weise [illegible] jetzt [illegible] (History of music, V. [illegible]) [illegible] Notenstich [illegible] Gemälde. Sieben oder acht Jahre [illegible] nach Paris [illegible] Zu Anfang des Jahres [illegible] nach Irland und wurde [illegible] Herrn Mathew Dubourg [illegible] damals [illegible] Dessen Haus [illegible] Zeit [illegible] in Irland [illegible] Dubourg [illegible] hatte [illegible] Jahre [illegible] Abhandlung [illegible] Manuscript [illegible] in Dublin wurde ihm [illegible] durch [illegible] Dienstmädchens [illegible] das Werk [illegible] konnte. [illegible] gemacht werden. Die Grösse des Verlustes [illegible] Eindruck auf ihn, [illegible] Ereigniss habe sein Ende beschleunigt [illegible] kurzen Zeit, denn der 17. September 1762 war sein letzter Tag. (History V. 136.)

(Fortsetzung folgt.)

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

⁎ **Wien.** Die Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde werden in der bevorstehenden Saison von Herrn Herbeck [illegible] geleitet. Es finden [illegible] statt. Das Programm des [illegible] Concerts ist dieses: I. Händel's »Israel in Aegypten«. II. Ouverture zu [illegible] von Mendelssohn, [illegible] Psalm von Liszt und Beethoven's [illegible] III. Deutsches Requiem von Brahms und [illegible] von Mendelssohn. IV. Symphonie von Haydn, [illegible] von Mozart und Magnificat von Bach. [illegible] Concerten [illegible] Liszt's Mephisto-Walzer [illegible] für den [illegible] der Charwoche statt und wird die [illegible]passion von Bach enthalten.

⁎ **Berlin.** In der Singakademie wird jetzt [illegible] Besten der im Felde verwundeten Krieger eine Aufführung des [illegible] vorbereitet. Die nächste Zeit wird uns ferner [illegible] Te Deum und wahrscheinlich auch [illegible] bringen. In [illegible] Aufführung dieser drei Händel'schen Meisterwerke [illegible] Concerten des kommenden Winters [illegible] Händel'sche Werk [illegible] 1) Haydn's Schöpfung, 2) [illegible] Messe, 3) Mendelssohn's Elias. [illegible] Aufführung [illegible] Messe [illegible] Bericht [illegible] grosse Werk bis jetzt noch nicht in diesen Blättern besprochen ist.

⁎ [illegible] nach Rom in Folge der jüngsten Ereignisse nicht mehr [illegible] Weimar [illegible] Hofcapellmeister [illegible] General-Director [illegible] Titel [illegible] General-Director des [illegible] katholischen Kirchenmusik [illegible] einen Jahresgehalt im Betrage von [illegible] fl. zu gemessen. Nach diesem Titel [illegible] urtheilen scheint auch der gleich [illegible] Weimarsche Titel [illegible] Schlosshof [illegible] grosser Titel [illegible] Sammen [illegible] auch schon an sich nicht zu verachten. [illegible] Episcopal-Clerus [illegible] und der gesammte Proposition [illegible] In Geldsachen sind [illegible]

⁎ Die Sängerin [illegible] sowie die Sänger [illegible] sind ebenfalls in London eingelangt [illegible] Bedeutung [illegible] Frau [illegible] halte [illegible] berichten die Zeitungen [illegible] Folge des Krieges [illegible] Vermögen gänzlich verloren und werde nun in London [illegible] der berühmten Gesanglehrerin Garcia [illegible] Nachricht von der [illegible] Vermögen wenig [illegible] Wohnung, doch auch noch ein [illegible] hochgeachteten Künstler [illegible] in Deutschland befinden dürfte. Man weiss [illegible] Vermögensverhältnisse von Sängerinnen [illegible] Zeitungen zu [illegible] So lesen wir zu Anfang dieses Jahres [illegible] Boston, Frau Jenny Lind-Goldschmidt habe in Folge der Verschwendung ihres Gatten ihr ganzes Vermögen eingebüsst und reist von London nach Paris, [illegible]

⁎ Der geschäftsführende Ausschuss des Deutschen Sängerbundes zu Dresden [illegible] Mitglieder [illegible] Bundesvermögens [illegible] Thaler [illegible] Staatspapieren [illegible] verwundeter oder gebliebener [illegible] patriotische Gabe des Deutschen Sängerbundes zur Verfügung [illegible] Deutschen Allgemeinen Zeitung mitgetheilt [illegible] Hauptquartiere zu [illegible] durch den Kanzler des norddeutschen Bundes [illegible] des geschäftsführenden Ausschusses [illegible] besonderem Wohlgefallen ersehen, dass der Deutsche Sängerbund zur Unterstützung der [illegible] Familien [illegible] verwundeter oder gebliebener deutscher Krieger die Summe von [illegible] Thalern dargebracht hat. Indem ich dem Ausschusse [illegible] patriotischer Opferwilligkeit meinen Dank [illegible] deutschen Heere und der [illegible] an ihren Wunden [illegible] deutschen Krieger [illegible] Hauptquartier [illegible] Wilhelm.

⁎ **Nancy.** Im Kriege fehlt es nicht an Scenen, die das Genre mehr als ein Schlachtenbild [illegible] Café [illegible] Instrument [illegible] Marseillaise [illegible] Offenbach [illegible] »Nous allons [illegible] Marseillaise« [illegible] »La Marseillaise« [illegible] Dem »Le jour de gloire est arrivé« [illegible] Offiziere [illegible] aber schwiegen die Gläser und [illegible] »La gloire pour [illegible]« [illegible] Wacht am Rhein [illegible] Français [illegible] Offenbach [illegible] parisienne [illegible] Kranken und Verwundeten [illegible] Wacht [illegible] dass ein Krieg [illegible] wenn er von [illegible]

ANZEIGER.

[868] Demnächst erscheint in meinem Verlage

Fest-Ouverture

für grosses Orchester

componirt von

Carl Reinecke.

Op. 105

Partitur. Orchesterstimmen.
Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten.

Zum ersten Male aufgeführt im Gewandhause zu Leipzig am 20. October 1870.

Leipzig, October 1870. *Robert Seitz.*

---

[881] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HENRI PANOFKA.

Gesangs-A-B-C.

Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten.

Pr. 25 Ngr. netto.

Abécédaire vocal.

Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix.

Pr. 25 Ngr. netto.

Eingeführt an den Conservatorien zu Prag und Wien. Die Zweckmässigkeit dieses Werkes wurde von den kaiserl. [illegible] Conservatorien in Paris, Toulouse, Metz und Lille anerkannt, ebenso von den Directoren der königlichen Conservatorien in Brüssel und Lüttich, den Herren Fétis und Soubre[illegible]-Méhul, welche dasselbe auch in ihren Classen eingeführt haben.

Suite de l'Abécédaire vocal

24

Vocalises progressives

dans l'Étendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. (A son Élève la Princesse Sophie Ypsilanti.)

Cah. I.	Cah. II.
Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.	Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

---

[840] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 15.

Preis 25 Ngr.

---

[110]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für Pianoforte allein. Roth cartonirt. 2 Thlr. 21 Ngr.

Chopin, F., Walzer [illegible] Clavierbegleitung. Bearbeitet von Ferd. David.
- Nr. 5. Op. 18. Asdur. 22 Ngr.
- Nr. 6. Op. 42. Nr. 1. Desdur. 12½ Ngr.
- Nr. 7. Op. 64. Nr. 2. Cismoll. 15 Ngr.
- Nr. 8. Op. 64. Nr. 3. Asdur. 12½ Ngr.

Gade, N. W., Op. 13. **Kalanus.** Dramatisches Gedicht von Carl Andersen, für Soli, Chor und Orchester.
- Partitur. 9 Thlr.
- Orchesterstimmen. 12 Thlr. 10 Ngr.
- Clavierauszug. 4 Thlr.
- Solo- und Chorstimmen. 3 Thlr. 5 Ngr.

Krejčí, J., Op. 5. **Missa de Apostolis** ad quatuor voces [illegible]. (Ohne Begleitung.) Partitur. [illegible] Ngr.

Köhler, L., Op. 183. Sonaten-Studien für den Clavier-Unterricht. Heft [illegible]. 1 Thlr.

Krause, A., Op. 22. 3 instructive Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1. [illegible] Nr. 3. 1 Thlr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. **Zweiter Band.**
- Nr. 41. Bach, C. Ph. E., La Xénophone. Sybille. La Complaisante. Les Langueurs tendres. 7½ Ngr.
- Nr. 10. Graun, C. H., Gigue. 3¾ Ngr.
- Nr. 43. [illegible] Giov. Ant., Gavotte. Adagio und Allegro. 10 Ngr.
- Nr. 16. Sarti, Giuseppe, Allegro. 5 Ngr.
- Nr. 55. Grazioli, Giov. Battista, Sonate Nr. [illegible] dur. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Phantasie für C[illegible] zu 4 Händen, componirt den [illegible] 1791 zu Wien. **Als Orgelstück** für eine Uhr. Für das Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von C. Reinecke. 20 Ngr.

Naumann, C., Op. 11. Ouverture zu der Operette: Der vierjährige Posten. Partitur. [illegible] Thlr. 11 Ngr.

Scarlatti, Dom., Sonaten für Clavier. Roth cartonirt. 2 Thlr.

Schule der Technik. Studiensammlung für das Pianoforte aus den besten Werken älterer u. neuerer Componisten. Gewählt, und progressiv geordnet von C. Reinecke. **Erster Band.** 1⅓ Thlr.

Tours, B., Jugend-Album. Acht Charakterstücke für das Pianoforte zu 4 Händen. 2 Hefte à 21 Ngr.

---

[176] Verlag von
J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Dettinger

TE DEUM

von

Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr. netto.
Chorstimmen: Sopran I. II., Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr. netto.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 26. October 1870. | Nr. 43. | V. Jahrgang.

Zur Quintenfrage

Von H. Bellermann.

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Das Verbot der verdeckten vollkommenen Consonanzen hat denselben Grund wie das der wirklichen. Von den drei Bewegungen, welche zwei Stimmen zu einander haben können, lassen die Gegen- und Seiten-Bewegung die Verschiedenheit der Stimmen am deutlichsten hervortreten, so dass man bei diesen beiden Bewegungen schon im zweistimmigen Satz alle anderen Intervalle und somit auch die vollkommenen Consonanzen (etwa mit Ausnahme des Einklanges auf den guten Takttheil und derjenigen Octaven, welche die alten italienischen Componisten Battute*) nannten) ganz unbedenklich setzen kann. Die gerade Bewegung fordert dagegen eine grössere Vorsicht und weil eben hier, wie bereits gezeigt, die Verschiedenheit der Stimmen weniger stark hervortritt. Man soll nun nach der strengen Regel der Schule die vollkommenen Consonanzen ganz vermeiden, zumal weil eine solche nach einer unvollkommenen Consonanz bei gleicher Bewegung der Stimmen leer klingt, und zweitens auch, weil sich das Ohr nachbildet die Zwischenstufen der Leiter in derjenigen Stimme, welche einen Sprung macht, wahrzunehmen, so dass dadurch das Merkmal der wirklichen Quinten und Octaven hervorgerufen wird**) u. s. w.

*) Vergl. H. Bellermann, der Contrapunkt, Berlin 1862, S. 80.

**) So erklärt Fux die Sache, wobei er [illegible] der Folge von Einklang und Quinte bei zwei Stimmen nicht zulässig findet. [illegible] (S. 90 bei Mizler). Joseph: Damit ich inskünftige diese Regel, die vollkommenen Consonanzen nicht in gerader Bewegung zu setzen, mit mehrerer Aufmerksamkeit beobachte, bitte ich mir nun zu erklären, warum es nicht erlaubt ist, von einer unvollkommenen Consonanz in eine vollkommene in der geraden Bewegung zu gehen? Aloys. Die Sache scheint nicht von besonderer Wichtigkeit zu sein. Aloysius: Ich will es sagen, weil in diesem Falle zwei Quinten oder Octaven auf einander folgen, wovon die eine offenbar, die andere verdeckt ist. Die letztere will ich durch Ausschaltung der dazwischen liegenden Töne (per diminutionem) in einem Beispiel deutlich zeigen:

Man kann auch hieraus schliessen, dass von den Grundsätzen unserer Kunst nichts vergeblich und nichts, das nicht in der Vernunft gegründet wäre, geordnet ist. Joseph. Ich sehe es, und verwundere mich.

Aber auch bei den verdeckten vollkommenen Consonanzen müssen wir einen Unterschied zwischen Quinten und Octaven machen. Die letzteren sind, da sie vollkommener als jene consoniren, auch im drei- und vierstimmigen Satze mehr zu vermeiden, und namentlich in dem Falle fast gänzlich, dass der in die Octave eintretende Sprung in einer der Oberstimmen liegt und auf den guten Takttheil fällt:

Liegt der Sprung in der Unterstimme, so ist die Wirkung besser, und derselbe in den Cadenzen sogar meist nothwendig:

Die verdeckten Quinten sind fast ohne Ausnahme alle angewendet, namentlich dann immer, wenn der Satz aus vollen Dreiklängen und Sextaccorden besteht, z. B. im vierstimmigen Choralsatz, oder (um ein Beispiel eines classischen Componisten anzuführen) in dem Anfang des bekannten *Stabat mater* von Palestrina. Je vielstimmiger der Satz ist, desto schwieriger ist es, auch diese Quinten und Octaven zu vermeiden; in diesem Falle verlieren sie aber auch ihre schlechte Wirkung mehr und mehr, und sind im wirklich polyphonen (z. B. achtstimmigen) Satz durchaus zulässig.

Die schlimmeren Quinten und Octaven, die man ebenfalls mit dem Namen verdeckte bezeichnen muss, sind jedoch diejenigen, welche wiederholt auf dem guten Takttheil stehen und nur durch eine Zwischennote von einander getrennt werden:

a. | b.

Die Quinten bei a sind selbstverständlich ganz schlechte und unter allen Umständen zu vermeiden; die bei b sind

bisweilen anlässt, namentlich dann, wenn die Wendung sich nicht wie im Beispiel b wiederholt, sondern die Stimmen etwa in dieser Weise weitergehen

auch darf die Quinte wiederholentlich auf dem guten Takttheil stehen, wenn die Noten wie in dem folgenden Beispiel syncopirt werden

Alle Regeln laufen darauf hinaus, dass die Stimmen so geführt werden, dass man thatsächlich die Verschiedenheit derselben wahrnehmen kann und dass nicht etwa durch Gleichheit der Bewegung und zu grosse Consonanz sich gegenseitig aufheben. Alle einzelnen Fälle hier aufzählen zu wollen, ist unmöglich; es genügt, wenn das Princip, nach welchem zu verfahren, festgestellt ist. Sicherheit im Urtheil giebt uns die Schule und zwar allein jene Schule des sogenannten strengen Contrapunkts, welche den Schülern von vornherein anhält, neben einander laufende melodisch geführte Stimmen zu hören und zu schreiben, nicht Accorde. Die letzteren sind nur eine Folge des Contrapunkts; daher eine Accorden- (Harmonie- oder Generalbass-) Lehre wohl ganz zweckmässig nach den contrapunktischen Studien durchzunehmen ist, wenn sich der Schüler bereits Sicherheit in der Stimmführung erworben hat. Ein bedeutender Theil dieser Accordenlehre ist aber dann dem Schüler durch den Contrapunkt schon von selbst geläufig, namentlich dadurch, dass er es gelernt hat mit den verschiedenen Tönen richtige Cadenzen zu bilden, ferner durch die Lehre vom Tongeschlecht u. s. w.

Nachdem ich in dem Vorstehenden meine Ansichten in der Kürze über Octaven- und Quintenparallelen und was damit zusammenhängt ausgesprochen habe, will ich nun noch mit wenigen Worten der Erwiderung des Herrn W. Oppel in Nr. 38 d. Ztg. gedenken. Zunächst kann ich demselben die beruhigende Versicherung geben, dass ich nicht den geringsten Zweifel an dem ernsten Sinn seiner Ohren hege, noch jemals hegen werde, und es thut mir aufrichtig leid, wenn sich ein so wackerer Mitarbeiter unserer Zeitung durch das von mir gegen die Sattler'schen Theorien gebrauchte etwas derben Ausdrucke mit getroffen fühlt. — Was nun das S. 298 abgelegte musikalische Glaubensbekenntniss des Herrn Oppel betrifft, so stimme ich gewiss in vielen Punkten mit ihm überein, doch möchte ich mir erlauben, hier einige Modificationen meinerseits anzubringen:

1. Da die Componisten des sechszehnten Jahrhunderts, Lasso und Palestrina, eine schon wiedererreichte, nie übertroffene Schönheit in einer sangbaren Führung der Stimmen bewiesen haben, so müssen wir sie hierin als unsere Lehrmeister anerkennen und zunächst nach den von ihnen aufgestellten Gesetzen die Kunst der Stimmführung erlernen, was uns auf dem von Jos. Fux vorgeschlagenen Wege geschehen kann.

2. Was Ausdruck und Tiefe der Gedanken betrifft, so ist in unserer Kunst meiner Ansicht nach im achtzehnten Jahrhundert durch Bach und Händel das Höchste erreicht worden. Wenn ich von diesen beiden in jeder Beziehung gleich genial beanlagten Männern Händel den Vorrang gebe und denselben für die Gesammtentwicklung unserer Kunst für bedeutenden und wohlthätigen wirkend halte, so geschieht dies aus zwei Gründen: erstens aus einem technischen, weil Händel eine grössere Rücksicht auf die Natur des Sängerstimme nimmt; Bach dagegen oft schon eine instrumentale Führung der Stimmen anwendet und denselben häufig Aufgaben stellt, die sie nicht mehr mit Wohllaut und Leichtigkeit zu lösen im Stande sind.*) Zweitens aber ist bei Händel das überaus glückliche Wohl seiner Gesichtspunkte hervorzuheben, in welchen für alle menschlichen Verhältnisse (sei es die Thränen des armen gefallenen Helden, der Muth und die Kampfbegier eines siegreichen Heeres, die Freude fröhlicher Zecher, kurz Alles, was die menschliche Brust empfindet und bewegt) so einfacher und fast ungekünstelter Weise den richtigen Ton angeschlagen hat. Bach's Musik nimmt hingegen einen streng orthodox-religiösen Standpunkt ein, und wenn er hier auch mit einem wunderbaren Geschick uns selbst die elendesten Gesangbuchverse aus der zweiten Hälfte des siebzehnten und des ersten des achtzehnten Jahrhunderts geniessbar zu machen versteht, so müssen wir doch sagen, dass der Gegenstand seiner Kunst ein überwundener Standpunkt ist, natürlich nur der Gegenstand! Da wo sich seine Kunst an einen festeren Stoffe anlehnt, wie z. B. in den Passionsmusiken an die schlichte und ergreifende Erzählung des Evangeliums, versteht und empfindet sie ein jeder ganz, und mit Recht haben sich diese Werke eine grosse Beliebtheit errungen, so dass sie an vielen Orten alljährlich am Charfreitag und sonst in Concerten regelmässig wiederkehrend zur Aufführung kommen. Aus dem hier eben Gesagten erklärt sich auch, weshalb man lange Zeit hindurch nach seinem Tode ihn nur als Instrumental- (Orgel- und Clavier-) Componisten verehrte und seine überaus zahlreichen Vocalsachen (namentlich die Kirchenmusiken) nur zum verschwindend kleinsten Theil bekannt waren. Mit dem Absterben Bach's und Händel's tritt die Vocalmusik immer mehr, die instrumentale Richtung tritt mehr und mehr hervor und die Kunst der Stimmführung geht von ihrer Höhe merklich herab. — Man vergleiche unbefangen einmal Bach'sche und Händel'sche Stimmführung mit der im Requiem von Mozart oder der Haydn'schen Quartetten. Beethoven ist fast nur noch Instrumentalmusiker und seine Vocalsachen (seine Messen und Chöre zur neunten Symphonie) klingen zum Theil der Stimme besonders anstrengend. Von den neueren hätte Mendelssohn durch die berliner Schule Zelter's wohl wieder auf den richtigen Weg kommen können, wenn er sich nicht zu sehr durch die glänzenden Erfolge der Instrumentalmusik hätte blenden lassen. Die Stimmführung in den Schubert'schen und Schumann'schen Chorcompositionen erscheint allen jetzigen ernsteren Kritik, wer gute Vocalmusik kennen gelernt hat, kann sich mit diesen nicht näher befassen.

3. Es ist ein Unterschied zwischen Solo- und Chorgesang zu machen; ich spreche es daher ausdrücklich aus, dass die in Nr. 2 vielleicht zu hart scheinenden Beurtheilungen neuerer Werke sich vornehmlich auf die Chorcompositionen beziehen. Der ein- und mehrstimmige Sologesang steht noch längere Zeit unübertroffen da, wie z. B. bei Mozart (allerdings hat Mozart in seiner Jugend noch strengere Studien gemacht). Ferner sind von den Allerneuesten viele einstimmige Gesänge auch sehr wohl sangbar, obgleich ihr melodischer Reichthum weit hinter den Händel'schen, Bach'schen und Mozart'schen zurücksteht. Auch auf den einstimmigen Gesang üben die contrapunktischen Studien den wohlthätigsten Einfluss aus.

*) Dies bezieht sich auch auf die Behandlung der Textworte, welche nur selten so untergelegt sind, dass der Sänger mit Bequemlichkeit und in zweckmässiger Weise Athem schöpfen kann.

4. Die Instrumentalmusik hat — wenn es zugegeben ist, ihren unbedingten Werth — die älteren Componisten schwanken noch in ihren Instrumentalcompositionen grösstentheils zwischen gute Stimmen, wobei sie selbstverständlich auf den eigenthümlichen oft auch den Menschenstimmen [illegible] Umfang der Instrumente Rücksicht nahmen. Ueber den Werth der Fuge neben Gattungen brauche ich hier nicht noch einmal zu sprechen. Wenn J. Seb. Bach dieselben für [illegible] hält, so ist dies kein Grund sie abzuschaffen, und ich verweise den Leser auf meinen Contrapunkt, Vorrede S. XIII und XIV. Nicht immer ist ein genial begabter Künstler zugleich ein guter Lehrer seiner Kunst.

5. Das Clavier hat als Begleitungsinstrument, als Mittelpunkt des Orchesters u. s. w. seinen hohen Werth — [illegible] ist es dagegen als Solo-Instrument und von schädlichem Einfluss, so lange man es als Ausgangspunkt der musikalischen Bildung ansieht.

6. Der heutige musikalische Geschmack ist insofern verdorben, als man ohne Kritik gute und schlechte Musik durcheinander macht und jede strengeren Grundsätze verwirft. Harmonie und Rhythmus, diese Elemente der Musik verlangen ein gründliches Studium, und die aus den alten Componisten aufgestellten Regeln sollten daher stets ergänzend studirt werden. Nur derjenige, welcher sich im strengen Stile mit Anmuth bewegen kann, hat ein Recht frei zu schreiben. Da dies leider nur höchst selten der Fall ist, so ist die heutige Musikproduction planlos und muss auf den Geschmack verderblich einwirken.

Anzeigen und Beurtheilungen

Ueber Gesangkunst und Kunstgesang. Eine populäre Abhandlung von **Gotthold Carlberg.** Wien, Pest, Leipzig. Hartleben's Verlag. 1876. 88 Seiten in 8.

(Schluss.)

Vorher bemerkten wir, wie Herr Carlberg zum Schaden der Sache das Gebiet des alten Gesanges (des Solostimmengesanges) [illegible] Ausführung. Hier zeigen wir noch, wie er selbst dem itali[e]nischen Gesange oder der Ausdrucksweise italienischer Gesangmeister nicht volles Recht widerfahren lässt, obwohl er sich deren Schüler nennt. Bei der Besprechung des Ausdrucks und der Mittel, durch welche derselbe bewirkt werden kann, sagt er: »Der Ausdruck in der Gesangkunst erfüllt an 1. Ziehen oder Spinnen des Tones, 2. Portamento, 3. Phrasiren und 4. Licht und Schatten der Phrase zu verleihen. Lablache rechnet auch die Verzierungen zum Ausdrucke des Gefühles, und er mag, vom italienischen Standpunkte aus betrachtet, vollständig Recht haben. Wir Deutsche können dem Ausdruck unbedingt theilen. Ich habe sie [die Anwendung oder die Verzierungen*] deshalb an dieser Stelle ohne Bedenken weggelassen und [illegible] später, [illegible] vom Geschmacke sprechen werde, einen Platz ein« (S. 60). Wenn Lablache, der Italiener, die Verzierungen mit unter den Ausdruck belasst, so ist damit die einzig richtige, feste Ansicht der Sache wiedergegeben. Er sollte etwa nur vom italienischen Standpunkte aus Recht haben, und »wir Deutsche« sollten diese Ansicht unmöglich theilen können? Der Herr Verfasser merkt nicht, wie nun er verführt, wenn er weiter unten mit dessen Worten als Grund angiebt, dass man die Gebenen d[ie]ser Verzierungen nicht herauszubringen wissen. Bei einer unbefangenen Betrachtung der Sache würde man daraus nichts weiter folgern, als dass den Italienern über die Bedeutung eines Kunstmittels, welches sie am besten auszuwenden wissen, auch das beste Urtheil zugestanden werden müsse, und dass anderen Nationen zunächst[?] obliege, hierin zu lernen, was irgend zu lernen ist. Herr Carlberg meint freilich, es sei für Deutsche und Franzosen nicht an [illegible], und er beruft sich auf die Erfahrung, d. h. auf unsere jetzigen Coloraturgesang im Theater! Wie kann aber dadurch etwas bewiesen werden, wenn es ein[e] mehr unwiderlegliche Thatsache, dass unsere ganze Vorbildung hierzu eine höchst ungenügende [illegible] ist? Es fehlen nicht nur die rechten Lehrer und die unerlässlichen Uebungen, sondern — was das schlimmste ist — ein gewisser Dünkel verhindert uns von vorn herein, dass die Sache überhaupt mit Erfolg versprechendem Ernste angegriffen wird. Der Verfasser ist ebenfalls ganz und gar in diesen Vorurtheile verstrickt. »Die Verzierungen im Gesange sind ein Hauptelgenthum der Italiener« sagt er und setzt hinzu: »Man hat in Deutschland und Frankreich mehrfach versucht, sie nachzuahmen, aber erstens verträgt der deutsche Gesang an sich selbst die Schnörkeleien nicht; dann aber sind die Männerstimmen dieser beiden letzteren Nationen viel zu hart, um dem geschmeidigen Figurenwerke gerecht zu werden« (S. 37). Hiermit ist einfach zu verstehen, dass die Verzierungen, so lange man sie als Schnörkeleien [illegible] verstanden und wahrlich in der Kunstpraxis ausgeführt werden können. Also der erste Anfang zum Bessern wäre, derartige geringschätzige Ausdrücke aufzugeben. Wie weit dann unsere Instrumente für die Ausbildung der Verzierungen tauglich sind, wird sich schon ergeben, wenn bei richtiger Praxis nur erst die schöne Art Musik geübt wird. Das ist die Hauptsache.

Um dieses wichtige Capitel [illegible] und wahrhaft kunstgemäss zu behandeln, müssen die Verzierungen zunächst unter die Ausdrucksmittel gerechnet werden. Sodann ist zu untersuchen, wie sich dieselben bei den verschiedenen musikalischen Nationen zum Theil auf natürliche Weise im Anschluss an die besondere Sprache entwickelt und darnach bei Hinzunahme mit der Musik und Singweise anderer Völker weiter ausgebildet haben. Hierbei wird man die Eigenthümlichkeiten der Stimmen verschiedener Länder erkennen und die für dieselben besonders passenden, d. h. mit einem ungesucht natürlichen Ausdruck derselben dringenden Verzierungen im allgemeinen bestimmen können. Dass man über allgemeine Bestimmungen nicht hinaus gehen kann, zeigt die tägliche Erfahrung. Nicht-italienische Sänger, namentlich Sängerinnen, bemächtigen sich immer mehr der Partien auch in rein italienischen Werken, und eine Schwedin, J. Lind, übertrifft an ausdrucksvoller Verzierungskunst alle Italiener. Wie schon bemerkt wurde, es kommt auf die Musik an, welche geübt wird. Wäre die Lind von ihrem Singmeister angewiesen, diese Verzierungen Schnörkel zu nennen und dann sie am besten thun, sich an anderweitige Vokalise zu halten, so würde sie dabei gerade so viel gelernt haben, wie der Deutsche bei seinen Liedern, der Franzose bei seinen Chansons, der Engländer bei seinen Balladen. Diese alle kennen keine Verzierungen oder nur als Schnörkel. Die genannten Gesänge verlieren dadurch nicht im geringsten an ihrem Werth und für jeden, der ein rechter Sänger sein will, sollte es gleichsam eine Ehrensache sein, sie alle gesanglich kennen und vortragen zu lernen. Was aber die Ausbildung eines wahren Sängerthums im Ganzen anbetrifft, so ist das Ziel, das ist die Haupterproduction der durchkomponirten, meistens dramatisch-deklamirenden und in der Singstimme vielfach instrumental gedachten Lieder der Deutschen, der glatten [illegible] und minutiösen und dilettantischen Romanzen der Franzosen und die aus einer sehr gemischten Gesellschaft bestehenden Songs der Engländer. Der Sänger sollte von all diesen Sachen, so lange er noch seinen Studien obliegt, so wenig wie möglich singen, denn es ist schlechterdings nichts für die daraus zu lernen; später bei gereifter Ausbildung der Kunstmittel hängt es nur von seinem Willen ab, ihren Vortrag

ihr seine Gewalt zu bekommen und er wird sie dann anders singen, als das Heer der sogenannten Liedersänger, nämlich mit Kritik und Geschmack. Bei einem gründlich geschulten Sänger wie Stockhausen fühlt man dieses deutlich. Will man aber im Grossen sehen, von welchem durchgreifenden Einflusse die Art der Musik auf die Ausbildung des Gesanges ist, so betrachte man eingehend die Vorgänge in England seit 150 Jahren. Früher war England im Gesange vielleicht weiter zurück als Deutschland. Mit dem Erscheinen des Italieners von 1700 an lernte es zunächst schönen künstlichen Gesang in fremder Sprache. Dann kam Händel und brachte ihnen alles mit. Seine Musik — [illegible] Musik, schönen Gesang, grossartig bewegende Werke in der italienischen Sprache und nicht lange währte es, so fanden sich englische Sänger in grosser Zahl, die — im Anschluss an Händel's Musik — es den Italienern im reinen Kunstgesange gleich-, ja in Manchem zuvorthaten. Und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, was dort gesanglich Höheres geleistet wird, ist durch die Oratorien erzeugt. Diese Oratorien von Händel sind nun freilich voll von Verzierungen, aber es sind diejenigen Verzierungen, welche von germanischen Kehlen bewältigt und mit Nachdruck vorgetragen werden können. Das Herz Vf. lässt einen ja die Opern bei Seite und betrachte unsere Oratorien-Aufführungen, so wird er die Bemerkung machen, dass hier auch in Deutschland von Jahr zu Jahr ein Fortschritt wahrzunehmen ist und oft selbst Dilettanten die einfach-massvollen Verzierungen vorzüglich ausführen. Etwas Aehnliches sagt er selbst S. 73, rechnet das Oratorium aber zu der »kirchlichen« Musik, die Ruhe des Vortrags, weihevolle Andacht u. dergl. hervor. Darin eben liegt die Verkennung; das Oratorium ist weder kirchlich noch weltlich, es ist das Product des grossen musikalischen Stils, und alle Gesangbildung, die rechter Art sein will, muss in diesem ihren Mittelpunkt erkennen. Nur auf diese Weise dürfen wir hoffen, in Deutschland zu einem Kunstgesange zu gelangen, der auf eignen Füssen steht.

Das Schriftchen des Herrn Gallberg können wir unsern Lesern als eine recht unterhaltend geschriebene Lectüre empfehlen. Was wir an demselben auszusetzen haben, ist im Verlaufe dieser Besprechung schon genügend angedeutet. Möchten unsere Gesanglehrer nur erst ihr Gebiet und damit ihre Pflichten im vollen Umfange kennen. Chr.

Musikalisches aus dem Briefwechsel von Mary Granville.

(Fortsetzung.)

In dem Jahrzehnt nach Händel's Tode ist Mary Granville's Briefwechsel arm an musikalischen Nachrichten. Wo ihr dies vereinzelt begegnet, betrifft dies grossen Schauspieler Garrick. Einen Besuch bei demselben im Jahre 1771 beschreibt ihre Nichte Miss Mary Dewes, die Mutter derselben war inzwischen verstorben.

1771. Am Mittwoch fand der verabredete Besuch bei Garrick's statt und meine liebenswürdige Nichte wurde sehr viel bei dieser Gelegenheit, welche auch mich erfreut und ergötzt worden wäre. Herr Garrick machte uns sehr gespannt. Wir [illegible] gegenüber, und obwohl erfüllt von dem Bewusstsein seines Werthes, [illegible] er doch die Ihre armen Ehre zu empfinden.*) Niemand war dort ausser Lady Weymouth und Herrn Bateman. Von Frau Garrick kann man sagen, je öfter man sie sieht, desto lieber gewinnt man sie; ein [illegible] und mit dem vollkommenen Anstande im Benehmen, verbunden mit gesundem Menschenverstande und feinen Manieren, zu entfernen, und alle Umstände erwägend, die mit ihrem Leben zusammen hängen, kann ich nicht umhin, sie als ein wundervolles Geschöpf zu betrachten. Das Haus hat etwas Besonderes (wie ich Dir, wo Du wohnst) und scheint seinen Schmuck und seine Eleganz ihrem Geschmacke zu verdanken. Ich sah es freilich nur so flüchtig bei einem ganzen Durchgang durch alle Zimmer, dass ich eine vollständige Beschreibung davon nicht haben kann; aber im Ganzen hat es das Ansehen, als ob es der Wohnsitz eines Genies wäre. Wir hatten ein ausgezeichnetes Mittagessen, hübsch servirt, und als es vorüber war, begaben wir uns direct in den Garten — ein Stück unregelmässigen Grundes, welches sich zur Themse abwärts sehr gut verläuft und für Schutz und Schatten bepflanzt ist, und als Durchblick auf das Haus, welcher von diesem Block sehr schön erscheint, wie auch von Shakespeare's Tempel, der am Ende des Gartens, wo wir Thee und Kaffee tranken und wo sich eine sehr schöne Statue von Shakespeare in weissem Marmor befindet und ein grosser Lehnsessel mit einer ausgeschnittenen Lehne, welcher Shakespeare's eigner Sessel war*) und für ihn bei einer besonderen Gelegenheit gemacht wurde mit einem Medaillon im Rücken. Nachher waren die Zeitgenossen, welche wir von dem lebenden Dichter hier sahen. Es ging kein Augenblick vorüber, in welchem ich Dich nicht herbei wünschte, da ich weiss, wie sehr Dich das alles ergötzt haben würde. Um sechs kam die hübsche Schaar von Lady Weymouth's Kindern in den Garten gegangen, was die angenehme Scenerie nur um so reizender machte, und Herr Garrick machte es sich so angenehm, Gesellschafter für die Kinder wie für den Rest der Gesellschaft zu sein. Ein wenig vor acht waren wir alle im besten Wohlsein wieder daheim.

1772. Frau Delany an ihre Nichte (jetzt Frau Port). London 30. Dec. Herr Garrick hat den Hamlet geändert. Im Ganzen findet dies nur insofern Beifall, als das Stück dadurch kürzer wird, da es etwas zu lang war. Ich gestehe, wäre ich noch unternehmend genug es zu besuchen und mit anzusehen, würde ich doch den Verlust der Todtengräber bedauern, welche Scene gänzlich gestrichen ist. Ich bin kein Richter über Zeit und Ort und dergleichen theatralische Regeln, aber die wilden Züge der Natur, welche Shakespeare hatte, denke ich, sind zu kostbar, als dass man sie missen möchte.

*) Diese wenigen Worte sind ein hohes Zeugniss von Garrick's Takt und guter Erziehung, die wenige Personen in seinem Lebensrange (in his class of life) wissen erwarten [illegible] gegen Höhere und doch [illegible] was das beste Zeugniss weiterer Bildung. (So die Herausgeberin Lady Llanover in einer Bemerkung.)

*) Dies Schauspiel ist sehr auffallend. Der erwähnte grosse Lehnsessel, ohne Polster ganz von Holz und zwar von Weisedorn, ist noch vorhanden und schon mehrmals unter den Hammer gebracht. Vor 7 oder 8 Jahren wurde derselbe durch Garrick's Erben in London [illegible] die [illegible] Summe von etwa 800 Guineen [illegible] 1837 [illegible] Doch wurde [illegible] der Ursprung aus Shakespeare's Zeit behauptet, sondern nur gesagt, dass Hogarth für Garrick geschnitzt habe, was schon eher möglich, obwohl auch noch zweifelhaft erscheint. Dass der Sessel nicht aus Shakespeare's Herzeit herrühre, ist auf den ersten Blick klar. Ob Garrick sich zu seinem [illegible] Sessel erlaubt hat?

(Schluss folgt.)

Wiener musikalische Verhältnisse.

Wie wir schon in der vorigen Nummer mittheilten, hat Herr Hellmesberger für diesen Winter die Leitung der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde übernommen. Das Verhältniss begegnet ganz, und wie wir aus den [illegible] Blättern ersehen, Grund haben davon Herr Hellmesberger [illegible], wurde die Berufung des Herrn Professor Herbeck [illegible] Wir lassen diesen Artikel hier folgen und knüpfen einige Bemerkungen daran.

»Wir sollten dem nach befragen, nach Wiener Sorge im [illegible] so notwendig die Geschichte unseres »Gesellschafts-Musikvereins« und Wechsel auf jede Interpellation wenn

[illegible] auch den praktischen Vortheil durch die [illegible] Besoldung eines [illegible] ersten Ranges gewonnen zu können. Man hat in Wien [illegible] die Stelle eines artistischen Directors der Gesellschaft [illegible] aus persönlichen Rücksichten in zwei Theile getrennt, gerade wie man jetzt aus persönlichen Rücksichten sie in den Anstellungen [illegible]. Die [illegible] persönlichen Rücksichten [illegible] der »Gesellschaft der Musikfreunde« [illegible] die erste Violine [illegible]! Man hat aus Delicatesse gegen empfindliche Künstler und zum Nachtheile für die gute Sache es [illegible] unterlassen, Herbeck mit der Concertleitung [illegible] das Conservatorium zu übertragen und Hellmesberger mit die Aufgabe zu beschränken, welcher er [illegible] gewachsen und [illegible] auf die Professur des [illegible] und das Quartet [illegible]. In solcher Stellung wäre wahrscheinlich Herbeck heute noch der »Gesellschaft« erhalten und Hellmesberger [illegible] Gewitter [illegible] Anregungen erspart. Diese Anregungen bestehen darin, dass die [illegible] Herrn Hellmesberger [illegible] die [illegible] Leitung der Concerte für die nächste Saison [illegible] seiner [illegible] sowohl seiner grossen Geschäftslast, wie seiner bewährten Geschicklichkeit. An Hellmesberger's Stelle hätten wir [illegible] moralische Verpflichtung gefühlt, durch [illegible] Erfüllung dieses Ansinnens das Institut aus grosser Verlegenheit zu [illegible]. Hellmesberger ist das älteste Directions-Mitglied, der Doyen des Hauses und seinen Knabenjahren von der »Gesellschaft« gefördert [illegible] gebildet, also ihr natürlicher [illegible] Helfer in der Noth. Herr Hellmesberger hat [illegible] wirklich [illegible] aber nach seiner Art [illegible] am Montag Ja, am Dienstag Nein, am Mittwoch wieder Ja, am Donnerstag [illegible] Nein [illegible] am Donnerstag. Die Gesellschaft hat keinen Dirigenten.

Zu dieser Rathlosigkeit und Zerfahrenheit [illegible] welcher die [illegible] Stühle im neuen Musikvereinssaale [illegible] bildet das [illegible] Organismus der Philharmonischen Concerte ein tröstlichen Gegensatz. Es geschieht auch nicht unter günstigen Verhältnissen, dass die Philharmoniker ihre diesjährigen Concerte ankündigen. Man hat ihnen vielmehr die wesentlichste Förderung entzogen, deren sie bisher sich [illegible] erfreuten: die Benützung des Hofoperntheaters. Unternehmen der Philharmonischen Concerte ist bekanntlich das Orchester des Hofoperntheaters. Dieses sollte nun glauben, habe [illegible] Anspruch, seine [illegible] hochgeschätzten Producte [illegible] an theaterfreien Tagen im eigenen Hause abhalten zu dürfen, zumal auch die [illegible] Abonnements-Concerte im Opernhause dieses Jahr wegfallen. Warum man [illegible] Opernhause plötzlich unstatthaft sein soll, was an allen [illegible] Jahre lang willkommen war, das geht freilich über unseren beschränkten Unterthanenverstand. Die [illegible] Philharmoniker glücklich aus dem Theater vertrieben, haben sich dadurch nicht entmuthigen lassen. Sie sind unter der Fahne ihres erprobten Führers Dessoff treu zusammen geblieben und eröffnen uns die erfreuliche Aussicht auf acht Philharmonische Concerte im grossen Musikvereinssaale. Der Theater-[illegible] bot den Besuchern allerdings manche besondere Bequemlichkeit, die architektonische und akustische Schönheit des neuen Musikvereines wird sie dafür entschädigen. Der Saal ist gross genug, um unbeschadet des Vorkaufsrechtes der Gründer und Stifter allen bisherigen Abonnenten [illegible] Raum zu bieten, wie denn auch durch [illegible] Abstufung der Preise und Eröffnung [illegible] die Philharmonischen Concerte jeder Classe des [illegible] Publikums zugänglich gemacht werden.

Was das musikalische Inhalt dieser acht Concerte betrifft, so dürfen wir manchen [illegible] Genuss hoffen. Das classische Repertoire (Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann) ist durchflochten mit Novitäten von Rubinstein, Gade, Brahms, Volkmann, Raff, Bargiel, Rudorff, Gernsheim und Goldmark. Namhafte Virtuosen, wie Sophie Menter, Epstein, Brahms, Gernsheim, Popper, Wieniawsky und August Wilhelmj haben ihre Mitwirkung zugesagt. So ist denn nicht zu fürchten, dass die [illegible] Concert-Unternehmung der Philharmoniker minder [illegible] werde, als [illegible]. Sie ist der wohlerworbenen Sympathien des Publikums gewiss. —

Die Direction der Philharmonischen Concerte hat öffentlich erklärt, sie habe keine [illegible] Gesuch um [illegible] der Benützung des Hofoperntheaters für ihre Concerte, weil sie von einer derartigen Erlaubniss nicht [illegible] habe. Als Grund für die Unterlassung des Gesuches wird angegeben: die zu hohen Tageskosten des Locals. Aber die Sache bleibt darum dieselbe. Denn warum [illegible] die Tageskosten so hoch [illegible] es sich darum handelt [illegible] Concerten [illegible] des Kaiserlichen Hofoperntheaters [illegible] die [illegible] Zierde der [illegible] Förderung [illegible] den [illegible] Dank [illegible]? Warum werden [illegible] schon [illegible] nicht [illegible] durch [illegible] den [illegible] Nutzen [illegible] Frage stellt? Man sieht hier wieder, von welchen [illegible] Gesichtspunkten dieses Institut der Hofoper geleitet wird [illegible].

Es ist [illegible] anderen Punkte, den wir hier erwähnen möchten. [illegible] ausserordentlich [illegible], wenn die Gesellschaft der Musikfreunde mit Brahms wegen Übernahme der Concerte [illegible] und [illegible] Saison [illegible]. Wahrlich, hier handelt sich dasselbe glänzende Geschick, welches bei Wien Beethoven [illegible] schon [illegible] nach Deutschland [illegible] Meister [illegible] hat, und [illegible] Verzicht [illegible] auf eine [illegible] Kräfte [illegible]. Jedes Wort darüber [illegible] die Concerte [illegible] Sängerverein [illegible] seiner Zeit [illegible] Vereinigung [illegible] Dirigenten [illegible] weil diese Gesellschaft [illegible] werden haben können. Der Sieg [illegible] das [illegible] Material und [illegible] der [illegible] mehr [illegible] werden. Brahms namentlich [illegible] hätte [illegible], wo ihm der Singverein und das Hand [illegible]. [illegible] in seinen Wünschen wieder. Es musste, so [illegible] die Direction der Concerte und die des Conservatoriums [illegible] Musikern [illegible] und [illegible] beispielsweise an Hiller in Köln und Reinecke in Leipzig. Es hätte [illegible] können [illegible] die Concerte [illegible] Zeit auf Eisenbahnen [illegible] und [illegible] Concerte dirigiren. Wir möchten aber doch fragen, [illegible] sich wohl [illegible] und [illegible] wie es [illegible] zu Hause [illegible] Concerte [illegible] Wien importirt zu sehen. Um diesen Preis, [illegible] Herbeck der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten bleiben können, und wir glauben diesen [illegible] für die Gesellschaft [illegible] Zeiten [illegible], dass jener [illegible] nicht erfolgt [illegible] lange Zeit [illegible]. Conservatorium und Concert, Musiklehre und Musikaufführung [illegible] zu halten, dieses wir als den ersten Grundsatz [illegible] Organisation bezeichnen, es ist genau dasselbe, was auf [illegible] Gebiete die Trennung der Justiz von der Verwaltung bedeutet. Ferner [illegible] Leitung des Ganzen ist durchaus [illegible] die [illegible] Musiker in die Hand gegeben werden, also wohl der Unterricht der Musikschule, noch der Dirigent der Concerte [illegible]. Wir sprechen hier nicht [illegible] Einrichtungen, wie [illegible] werden [illegible], sondern wir haben [illegible] im Auge [illegible] Organisation [illegible]. Auch möchten wir [illegible] in Wien [illegible] grösser und [illegible] Leipzig [illegible] die [illegible] ganzen [illegible] kommen können. Wol [illegible] hat [illegible] Wiener Verhältnisse [illegible] werden sollen, [illegible] Beispiel. Die [illegible] bei den [illegible] Concerte [illegible] und wenn wir recht unterrichtet sind, [illegible] Frage [illegible] der Direction [illegible] Concerte [illegible] dieselbe dem Director der Anstalt übertragen. Wir sind [illegible]

[illegible] dass der Director der Hochschule, sobald die Concerte in den projectirten Umfang [illegible] werden, [illegible] In Aufführungen [illegible] [illegible] Die Gesellschaft der [illegible] Schule und der Concerte [illegible] Art [illegible] gute Organisation [illegible] Oesterreich [illegible] Was ist das Fest? Der Intrigant [illegible] Hinterdrein Klagen darüber [illegible] Chr

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

⊕ **Berlin.** Die hiesige Hofoper hat für nöthig befunden, [illegible] »Opernakademie« [illegible] Hamburger Stadttheaters [illegible] Jan. 1871 [illegible] Oper [illegible]

⊕ **Frankfurt a. M.** [illegible] in unserer Stadt. [illegible] Concert [illegible] Beethoven [illegible] Bach [illegible] Messe in D [illegible] Händel [illegible] Mendelssohn [illegible] Haydn. Gegen [illegible] Bach, Haydn, Mendelssohn, Schumann [illegible] Schumann und Bach, Bach und Mendelssohn [illegible] Compositionen [illegible] erscheint. (Schluss folgt.)

⊕ In der [illegible] Verlagsbuchhandlung [illegible] Leipzig [illegible] Musiker [illegible] Carl von Jan, [illegible] Marquard [illegible] Marquard [illegible] griechischen Musiker [illegible] Herausgeber [illegible] Theon Smyrnaeus [illegible]

⊕ Ueber einen ergreifenden Vorfall nach der Schlacht bei Gravelotte [illegible] Trompeter [illegible] Cavallerie-regiments [illegible] Freiligrath ein Lied gemacht, welches die Illustrirte Zeitschrift »Das neue Blatt« veröffentlicht.

Die Trompete von Gravelotte.

Sie haben Tod und Verderben gespie'n:
Wir haben es nicht gelitten.
Zwei Colonnen Fussvolk, zwei Batterie'n,
Wir haben sie niedergeritten.

Die Säbel geschwungen, die Zäume verhängt,
Tief die Lanzen und hoch die Fahnen,
So haben wir sie zusammengesprengt, —
Cürassiere wir und Ulanen.

Doch ein Blutritt war es, ein Todesritt;
Wohl wichen sie unseren Hieben,
Doch von zwei Regimentern, was ritt und was stritt,
Unser zweiter Mann ist geblieben.

Die Brust durchschossen, die Stirn zerklafft,
So lagen sie bleich auf dem Rasen,
In der Kraft, in der Jugend dahingerafft —
Nun, Trompeter, zum Sammeln geblasen!

Und er nahm die Trompet', und er hauchte hinein;
Da — die muthig mit schmetterndem Grimme
Uns geführt in den herrlichen Kampf hinein,
Der Trompete versagte die Stimme!

Nur ein klanglos Wimmern, ein Schrei voll Schmerz,
Entquoll dem metallenen Munde;
Eine Kugel hat durchlöchert ihr Erz —
Um die Todten klagte die wunde!

Um die Tapfern, die Treuen, die Wacht am Rhein,
Um die Brüder, die heut gefallen —
Um sie Alle, es ging uns durch Mark und Bein,
Erhub sie gebrochenes Lallen.

Und nun kam die Nacht, und wir ritten hindann,
Rundum die Wachtfeuer lohten;
Die Rosse schnoben, der Regen rann —
Und wir dachten der Todten, der Todten!

Dieses Lied hat nur den einen Fehler, dass es [illegible] wie alle Freiligrath'schen Poesien, mehr [illegible] als [illegible] gehalten ist.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Preis: Jährlich 4 Thlr. Vierteljährliche Pränumeration [illegible]. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 2. November 1870. **Nr. 44.** V. Jahrgang

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

Unsere gegenwärtigen Operncomponisten hat zwei Ideale oder Schablonen, denen sie folgt: sie lenkt entweder in die Spuren Wagner's oder in diejenigen Offenbach's. Die [illegible] sehen Eklektiker Gounod, Adam etc. haben zwar noch von deutschen Theatern ziemlich Besitz genommen, aber doch nur vorübergehend, und man kann erwarten, dass sie den hier gewonnenen Boden bald wieder verlieren, wahrscheinlich für die nächste Zeit in ihren Productionen überhaupt nicht mehr ergiebig sein werden. Den Pariser Theatern ist die Subvention schon am 1. October gänzlich entzogen; die französische Oper, die sich nur durch die Unterstützung der Regierung in ihrem Glanze erhalten kann, dürfte die Calamität des Landes mit am schwersten empfinden. Denn eine Begeisterung nach deutscher Art — was in Einer Stadt nicht gelingen will, in einer anderen zu versuchen — ist in Frankreich nicht möglich, da kein Theater, der einmal Pariser Luft geathmet und Pariser Beifall gekostet hat, es über sich gewinnen wird, die Provinzial-Theater zu [illegible], denn die Orte sind noch so grau und roh. Uebrigens fehlen an diesen Theatern auch alle Elemente einer besseren Kunst: sie haben ohne Ausnahme nicht mit der Kunst, sondern mit dem Bordell den Bund geschlossen, und die Theaterunternehmer befinden sich durchgehends sehr gut dabei. Ohne nun zu untersuchen, wie weit die Wagner'schen und die Offenbach'schen Schablonen von einander abweichen und welche Geistesverwandtschaft unter ihnen besteht, wollen wir heute nur ein neues Werk näher betrachten, welches sich zugleich — in des Wortes verwegenster Bedeutung — auf Wagner's Seite stellt. Es ist die »Rose vom Libanon«. Wir haben es bezeichnet als eine »Oper von J. Huber«, und erschrecken fast über diesen altmodischen Ausdruck, wenn wir auf den wirklichen Titel blicken, welchen die Autoren dem Werke vorgesetzt haben. Er lautet:

> **Die Rose vom Libanon.** Dramatische Dichtung in drei Aufzügen von **Peter Lohmann**, Musik von **Joseph Huber**. Stuttgart, Theodor Stürmer's Verlag. Folio. (Libretto [illegible] Akt 101 [illegible] 154 [illegible] 411 Seiten. Lithographirte Handschrift.)

Weil uns hier zunächst die »dramatische Dichtung« von Herrn Peter Lohmann entgegentritt, ist es gewiss ganz in der Ordnung und billig im Sinne des Dichters, wenn wir seinen Theil der Arbeit zunächst ins Auge fassen. Etwas anderes noch macht solches aber sogar zu einer unabweislichen Pflicht. Herr Lohmann hat dem Werke nämlich eine Art Vorrede mitgegeben, welche er »Zur Einführung« betitelt. Nun eine simple Vorrede kann man sehen, wie bekannt, ohne grosse Nachtheile überschlagen, aber einer derartigen »Einführung« darf sich niemand entziehen. Also der Leser wird höflichst gebeten.

Es thut uns leid vorweg gestehen zu müssen, dass wir fast die ganze »Einführung« hier zu reproduciren gezwungen sind, weil ihre Sätze wie Glieder an einander hängen.

Sie beginnt: »Was die Wissenschaft beschreibt und die Religion vorschreibt, das führt bekanntlich die Kunst unmittelbar in lebendiger Wesensform, in die Erscheinung vor. Demnach wäre sie der Religion zu [illegible] und wie lebendig auch immer gehalten, doch nur eine Art von Beispiel. In den Anfängen, und wieder in den Verirrungen der Kunst, machen sich solche Tendenzen geltend, aber wo sie sich auf ihrer Höhe bewegt, da ist es anders.« Was meint der Verfasser zu der folgenden Umstellung seines Satzes: »Was weder die Wissenschaft zu beschreiben, noch die Religion vorzuschreiben vermag, das Lebendige, bildet das Gebiet der Kunst und wird von ihr nach den Gesetzen der Schönheit dargestellt« —?

Wir bitten aber, zunächst Herrn Lohmann's Satz in Erinnerung zu behalten wegen des unmittelbar darauf Folgenden. Da folgt denn: »Wie die Wahrheit und die Tugend in sich vollendet [illegible] Anschauungsgegenstände [illegible] [illegible] ihrer Sichtbarkeit bedürfen, so auch die Kunst, so demnach auch das Drama.« Der Leser merkt wohl schon, worauf es hinaus will: es will das Drängen des Publikums sich vom Leibe halten.

Vielleicht auch das Publikum überhaupt. Denn wie er [illegible], wie er weiter expectorirt: »Innerhalb der Grenzen seiner Handlung entwickelt sich die jeweilige Idee, und zum Dasein derselben bedarf es nur der im Drama handelnden Personen, nicht eines Publikums von Zuschauern. Noch niemand hat behauptet, dass das Publikum das Schöne schaffen solle; aber es soll ein [illegible] Spiegel auffangen und in lebendiger Erregung zurückstrahlen. Die Werke der Natur wie die der Kunst bleiben in ihrem Wesenhaften dieselben, ganz gleich, ob das Auge des Menschen darüber schweift oder nicht, aber ihre Schönheit, dieses Product lebendiger Formenfülle, ist nur für den theilnehmenden Menschen.« Dies ist der ideale Grund oder — um uns in der Ausdrucksweise des Herrn Verfassers zu

bewegen — die Ideen, welche hinter dem, was man Publikum nennt, verborgen ist.

Es meint: »Werden Wirkungen erzielt durch irgend etwas im Drama Geschehendes, so kommen dieselben beobachtbar nicht so wohl in Betracht, als sie unter den handelnden Personen selbst ausgeübt werden. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Die eigentlichen Wirkungen sind ausschliesslich diejenigen, welche sich bei den handelnden Personen des Spiels oder des Drama äussern, weil dieses Drama ein Lebensvorgang sein soll und nur durch die Impulse der Handlung und die Impulse der Wirkungen der Handlung in seinem Gange erhalten wird. Die ästhetischen Wirkungen aber erstrecken sich eben so ausschliesslich nur auf das Publikum, ebenso auf den Mithandelnden. Diese ästhetischen Wirkungen gehen die Handelnden durchaus nichts an, da nur ohne [illegible] lich und von einem Werke der Kunst und von jedem Antheil der Aufführung seines Werkes im Auge gehabt werden, so ist damit zugleich [illegible] bewiesen, dass sich jeder Künstler einen Kreis von Zuschauern oder Hörern, das also was man Publikum nennt, unwillkürlich hinzu denkt. Dieses Publikum als solches oder (wenn Herr Lehmann den Ausdruck lieber hat) als Idee ist eine selbstverständliche Voraussetzung.

Der geehrte Leser erwartet wohl nicht, dass die Durchmusterung des Satzes eines Schriftstellers, welcher in den allerersten Grundlagen der Kunst sich so unsicher zeigt, ein erhebliches Resultat ergeben werde. Beachten wir indess zunächst das Folgende.

»Da sie (die handelnden Personen) überhaupt nur zu dem Zweck auftreten, um dem Dichter vorschwebende Idee zur Erscheinung zu bringen durch das Ergebniss ihres Alles Handelns, so dürfen sie schlechterdings nicht irgend Etwas an sich tragen, das gegenüber dem Ewigberechtigten [illegible] wäre. Störend [illegible] ganz unverwerflich aber ist jegliches Vorurtheil, jegliche conventionell-historisch gegebene Thatsache, jeder [illegible] überhaupt aber jede Mangelhaftigkeit eines jeweiligen Publikums in seinem Treiben, Anschauungen und Kenntnissen im Gegensatz zu dem Menschen [illegible] Angeborenen, denn um zu überwinden, würde eben nicht diejenige menschliche Wesenheit [illegible], wie die Kunst — als die es nur mit Aeusserungen unmittelbaren Lebens zu thun hat — solche darbietet und fordert.«

Man sieht, der Verfasser wird in weiterer Ausspinnung seines Gedankens immer publikumsfeindlicher, immer menschenscheuer könnte man sagen. Nach diesem Dictum kann er den ersten Personen eines Drama nicht einmal mehr erlaubt sein, dieselben Kleider oder selbst Hüte [illegible] zu tragen, mit welchen das Publikum sich bedeckt und geschmückt hat, denn Kleider gehören doch gewiss zu den conventionell-historisch gegebenen Thatsachen [illegible] eines jeweiligen Publikums und seinem Treiben, die gegenüber dem Ewigberechtigten unberechtigt und nichtig sind. Indem er aber so weist, was ein jeweiliges Publikum weiss, will und wünscht und sich [illegible] das Schaffen des [illegible] Menschen [illegible] Angeborenen hält, zieht er einen Strich über alles geschichtlich-menschliche Eigenthümliche und vernichtet für die Kunst das [illegible] und Lebendigste, die Individualität — die beschränkt menschliche Individualität [illegible] kleineren, die historische [illegible] grösseren Werkes der Kunst. Wie anders lautet es, wenn Shakespeare, der doch auch etwas von dem dramatischen Handwerk verstand, als den Triumph seiner Kunst die Aufgabe bezeichnete, der Gegenwart, seiner Gegenwart den Spiegel vorzuhalten, im Guten wie im Schlimmen! und wenn ein Anderer meinte, wer seiner Zeit genug gethan, der habe für alle Zeiten gelebt! Beiden Sprüchen liegt der Sinn zu Grunde, dass der Dichter oder Künstler das Leben der Gegenwart, die Gegenwart aber auch zugleich zum Richter [illegible].

Herr Lehmann fährt fort: »Da nun andererseits das Hereinziehen [illegible] Lebens Anschauungen sich nicht wohl unter dem Gestell von Wahrheit und Tugend, als den Darstellungsformen der Wissenschaft und Religion, denken lässt, so schliesst sich vom Drama nicht minder jegliche Doktrin aus. Und nicht minder auch jegliche Ausdrucksform des [illegible] Lebens, ich meine die Beschreibung, die Erzählung, die Predigt.« Bisher hat man es immer als einen Vorzug der dramatischen Dichtung angesehen, dass sie auch Episches und Lyrisches am passenden Orte trefflich verwerthen und dadurch einen unvergleichlichen Reichthum der Kunstmittel entfalten könne. Das soll also fortan nicht mehr gelten. Herr Lehmann ist ein Liebhaber von kahlen Blumen und grauen Theorien.

Wir haben seine letzten Sätze eigentlich nur angeführt, um dem Leser von dem, was unmittelbar folgt, den vollen Genuss zu verschaffen. Das Raisonnement geht nämlich so weiter — »Was folgt aus diesem Allen? Dass unser Drama Hand in Hand mit den [illegible] Naturforschung [illegible] Gottes entrückt, seine Figuren durchaus nach Gesetzen [illegible] menschlichen Wesens handeln und [illegible] kann, von jeglichen Vorschriften [illegible] Wissenschafts- und Religionslehre [illegible] lässt. Hier ist von Furcht die Rede nur in so weit, als [illegible] Personen die Kraft, die sich selbst überhebenden [illegible] Drama schauen, frei von Mitleid nur, wenn sie nach den Gesetzen ewig festbildender Naturordnung [illegible] guten sich trauernd um den [illegible], je doch immerhin [illegible] bemerkenswerthen Übel [illegible] — Hier also ist der Satz des Aristoteles recht begriffen zu besserer Anwendung gebracht, als [illegible] bei dem Euripides.«

Wenn man dies liest, möchte man wünschen, der Verfasser, der ja dreistweg so Vieles ignorirt, hätte auch den alten Aristoteles einfach bei Seite lassen sollen, um seinen Theorien die volle Originalität und seinen Formeln eine gänzliche Neuheit zu sichern. Da dies nicht geschehen ist, müssen wir daran erinnern, dass Herr Lehmann die Lehre des Vaters der Logik einfach auf den Kopf gestellt hat, denn Aristoteles dachte bei seinen Definitionen [illegible] an das Publikum. Wie sollte er nicht, [illegible] er doch im Griechischen Theater unter derjenigen Zuschauermenge, welche von allen, die die Welt gesehen hat, [illegible] am [illegible] entwickelte war. Ein so scharfer Beobachter wie er war, fand hier kaum mehr zu thun, als seine Wahrnehmungen in eine philosophische Form zu bringen. — Eine grössere Merkwürdigkeit noch, als diese Auslegung des Aristoteles, bringt der Verfasser mit der Folgerung zu Stande, dass das Drama, wie er es sich denkt [illegible] mit einem speculativen Gottes nichts weiter zu schaffen habe, sondern mit den Ergebnissen neuester Naturforschung Hand in Hand operiren müsse. Die Wissenschaft arbeitet fort, das ist eine bekannte Sache. Wie nun, wenn die neueste Naturforschung nach einiger Zeit wieder von einer allerneuesten überholt und berichtigt wird, was doch Jedermann ohne Prophetengabe mit grösster Zuversicht behaupten darf? wird Herr Leh-

mann sei eine der »Aeusserungen unmittelbaren Lebens« entsprungenen Drama dann ebenfalls diesen allerneuesten Ergebnissen anpassen wollen? Seine »Figuren« sind lieblich, wie er behauptet, »ein jeglicher Vorschriften geeinderten Wissenschaftslehre unbeeinflusst«, aber eine geänderte Wissenschaft ist die »neueste Naturforschung« doch auch und nicht etwa eine Aeusserung unmittelbaren Lebens«; deren Ergebnisse jeden Naturforscher in den Schooss fallen müssten; denn diese Untersuchungen gehen aus von wirklichen Professoren, die für ihr Fach gebildet sind, für ihre Arbeiten besoldet und mit Orden und Titeln decorirt wurden — lauter äusserliche, conventionelle Dinge, die der Verfasser für sein Drama als »störend« bezeichnet hat, ohne wohl oder übel darf nur an den [illegible] nehmen muss. Denn da er, um den persönlichen Gott los zu werden, [illegible] gesagt hat, wird er nun auch Rungen und das mit den »Vorschriften einer geänderten Wissenschaft« eingegangenen Pakt halten müssen. Unterdies hat er sich selbst wohl versteckt. Bei seiner bewundernswerthen Anwendung des Aristotelischen Satzes spricht er von dem »Bösen« und dem »Guten« in seinem Drama und zwar in Ausdrücken, dass man annehmen muss, dieselben schieden sich dort so von einander wie die Farben weiss und schwarz bei preussischen Fahnen und Schilderhäusern. Wir erinnern ihn also zunächst daran, dass Gut und Böse nicht einmal »Ideen« sind, sondern einfach »fest gefügte Formen« denen wir einen einigen Anwendungen entsprechen können haben wollte. Und in solcher Unfehlbarkeit könnte man ihn nur bestärken. Die Begriffe von Gut und Böse kamen erst mit dem paradiesischen Apfelbisse in die Welt, was Herr Lehmann eben als »Aeusserungen unmittelbaren Lebens« dramatischer Bearbeitung allein werth erklärt, liegt einschliesslich um die Zeit von dem genannten Wendepunkt im Paradiese. Eingemeengeses stammt [illegible] auch die Erklärung, nach welcher die »Guten« im Drame deshalb das Mitleid des Aristoteles fehlen sollen, weil der [illegible] sich noch durch unsere bewiesene Kraft bemerkenswerth gemacht hat, dann kann wohl mit Worten, die sittliche Begriffe bedeuten, nur noch ein launisches Spiel getrieben. Dass dabei Mitleid und Abscheu verwechselt worden, ist [illegible].

Wir können dem Verfasser nun selber, sich in Wirklichkeit nach immer mehr auf die Basis seiner eigenen Theorie zu stellen. Dass er ihm nicht an dem Muthe der Consequenz gebricht, werden einem folgende Worte lehren.

Sie lauten: »Eine Welt ausser der im Drama giebt es, wie wir wissen, für die handelnden Personen nicht: sie bildet selbst [illegible] gegenüber als Correctiv dienende, verlangen also keine Zwischenacte, denn wohin gehen, da für sie keine zweite Welt besteht und dass wo die eigenen der Vorhang gefallen? Mein Drama ist also fernerhin [illegible] des Anredenden an [illegible] der [illegible] [illegible] dieser Forderung nicht auch, so [illegible].«

Bravo! und so lobe die Consequenz! Man sieht, der Verfasser ist ein würdiger Schüler Wagner's (hoffentlich hält er diese Bezeichnung nicht für eine Beleidigung), aber er überwagnert noch den Wagner, wenn er das An- und Fürsich-Sein des Dramatischen bis zum Absoluten, d. h. bis zur Einseitigkeit treibt. Was übrigens die schwere Frage anlangt, wohin die handelnden Personen in den Zwischenacten gehen sollten, »da für sie keine zweite Welt besteht«, die sich also, wenn der Vorhang gefallen ist, vollständig im Leeren befinden, so erlauben wir doch versuchen, zu ihrer Lösung einen kleinen Beitrag zu liefern. Wohin sie gehen sollten? fragt der Dichter; wir antworten: »sie sollen [illegible] unsichtbar werden« und so eine vollständig abgeschlossene, der Aussenwelt unzugängliche Einheit darstellen, aus welcher sie erst dann wieder heraustreten, wenn sie mit den übrigen handelnden Personen des Drama fortsetzen. Auf diese Weise wäre die Möglichkeit erhalten, bei dem Drama auch fernerhin noch andere Acte gelten zu lassen, was doch immerhin sein Angenehmes hat. Diese Möglichkeit der Mehraktigkeit nun haben wir hiermit auf eine so grundphilosophische Weise demonstrirt, dass wir sogar die Ueberzeugung hegen, der Verfasser werde dieselbe — nicht ohne eine gewisse Regung des Neides — billigen und acceptiren. Um jenes sich Zurückziehen in das eigne Innere auch äusserlich symbolisch, und der Aussenwelt kenntlich anzudeuten, sollte man nicht verabsäumen den Standpunkt [illegible]. Wenn dieses von der umgebenden Welt sich abwendet und sich in das Absolute sich versenkt, zieht es das eine Bein in die Höhe und steht unbeweglich auf dem andern allein. So sollte man auch allen »handelnden Personen« anempfehlen, wenn sie Zwischenacte machen, diese nur auf Einem Fusse stehend zu verbringen.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalisches aus dem Briefwechsel

von Mary Granville.

(Schluss.)

1773. Frau Anna Viney an den Geistlichen Bewes in Calwich*). Gloucester 5 Nov. Ich hörte mit [illegible], dass Sie Gesang üben (Clavier und Orgel), und wenn Sie ein solcher Liebhaber der Musik sind, wie Ihr Bruder Bernard, so muss Ihnen die werthvolle Sammlung Ihrer Oheim und Vorgänger »erwünscht« sein**). Ich fand, dass Ihr Bruder Herr Bernard Bewes sehr in seinem Spiel sehr vervollkommnet hatte, als er das letzte Mal hier war, und ich bewunderte ihn auf der Orgel und wünschte ich könnte dasselbe auch bei Ihnen thun, wie ich überhaupt grosses Vergnügen haben würde Sie zu sehen und zu [illegible].

1774. Bulstrode 10 Sept. Frau Delany an ihren Bruder Bernard Granville. Ich muss einen Theil unserer Unterhaltung (bei Lord Bute mit seinem Gute Luton) nicht vergessen: es war dies eine Glockenorgel, welche ein Meisterstück der Mechanik ist und anderthalb Stunden bei einmaligem Aufwinden ununterbrochen fortspielt. Sie hat dreissig Rollen, mit welchen die Hauptstücke von Händel, Geminiani und Corelli und der Ton ist schmelzend und ungemein und macht eine Wirkung, die ich nicht erwartet hätte. Sie ist von grossem Umfange und hat viele Register, und ich höre dieses Instrument lieber als unsere modernen Opern und Concerte; manche Stimmen sind sehr gut darin verwendet und einige von Händel's Chören recht wohl ausgeführt.

1775. London 11 Jan. An Frau Viney. Ich hörte ein feines neues Instrument, genannt das Celestinet, eine Verbesserung (wenn nicht eine Erfindung) von Herrn Mason dem Dichter. Seine Muse ist in ihren besten Stunden nicht harmonischer

---

*) Bernard Granville lebte als Junggeselle auf seiner Besitzung Calwich, wo er [illegible] starb, und wurde hier in den letzten Jahren von seinem Neffen, dem zweiten Sohne meiner Schwester, gepflegt, welche er daher bei seinem Tode zu erben ernannte. [illegible]

**) Es war dies eine handschriftliche Sammlung von Händel's Musik in 38 Bänden, unter Händel's Aufsicht für Herrn Granville copirt grösstentheils von seinem Secretär Smith. Anmerkung des Herausgebers.

und pathetischer, als dieses Instrument. Ich weiss, Sie und Ihre Schwester werden nach einer Beschreibung verlangen, aber das geht über meine Kräfte; ich kann nur eine unvollständige Skizze bieten. Die Form ist die eines kurzen Harpsichords mit eben solchen Tasten und in derselben Weise gespielt, aber blos mit der rechten Hand. Zu gleicher Zeit zieht man mit der linken Hand einen Bogen gleich dem einer Violine, der unter den Tasten läuft und durch einen Mechanismus an den Saiten gedrückt wird und einen lieblichen Ton hervorbringt, seinem Charakter nach etwas ein Mittelding zwischen den feinsten Violintönen und dem Glockenklang. Es ist nur ein Fuss lang und an der schmälsten Stelle (da wo die Tasten sich befinden) nicht über 1½ Fuss breit; die Tasten befinden sich oben auf dem Instrumente, wie die Figur zeigt. Man setzt es auf den Tisch, und die beste Begleitung dazu ist ein Pianoforte oder Harpsichord. Herr Mason spielt reizend, mit grossem Ausdruck. Ich muss jedoch beifügen, dass Händel's ungestüme Musik so tief in meine Seele gepflanzt ist, um im allgemeinen geneigt zu sein, an den leeren modernen italienischen Musik Gefallen zu finden.[*] Weil dies eine merkwürdige Erfindung ist, konnte ich nicht unterlassen Ihnen einige detaillirte Nachrichten darüber zu geben. — Das Petschaft, mit welchem ich dieses siegle, ist Gerrick's Kopf.

1772. Bulstrode 23. Oct. An ihre Nichte Frau Port. Am Hofe zu Windsor hatte ich eine höchst angenehme zweistündige musikalische Unterhaltung. Die Musik, obwohl modern, war doch in ihrer Art excellent und wurde gut ausgeführt; besonders vorzüglich waren der erste Violinist Cramer. Abel mit der Viola di gamba (obwohl ich dieses Instrument nicht leiden mag) und ein Hoboist, welcher gerade erst aus Deutschland gekommen war.

Gräfin Cowper an Frau Port, 5. Nov. Miss William's Gesundheit hat sich sehr gebessert. Ihr Benehmen ist gut und ihre Stimme entwickelnd. Ihr Gesang hat sich sehr vervollkommnet durch einige Lectionen bei Herrn Snow, der ein capitaler Musiker ist, ein zweiter Händel, ich sagte ihm, ich sei überzeugt, dieser habe seinen Mantel auf ihn geworfen. Er lebt in der Musik desselben und verehrt sein Andenken. Er ist der Sohn des berühmten Trompeters Snow, der beständig in Händel's Orchester mitwirkte. Ich hoffe, Sie haben die Musik nicht bei Seite gelegt ... .

1779. Frau Delany an ihre Nichte. London 21. März 1779. Gestern Abend war Lady Jerningham hier mit ihrem Harfner, welcher sehr angenehm sang und spielte, zum grossen Vergnügen von Georgina Mary Anne (ihrem späteren Grossnichte), die vielen Spass daran hatte.

Frau Boscawen an Frau Delany. London 22. Decbr. Der Herzog und die Herzogin von Beaufort dehnen ihren Weihnachten in einer Weise zu Badminton. Lord und Lady Valentia nebst ihrem Töchterchen sind auch dabei, ebenfalls, wie ich glaube, Herr Richard Musser nebst Frau, so dass nur die kleinen Söhne jener Hauses fehlen werden, wenn der walisische Harfner in der Halle spielt.[**]

1782. Frau Delany an Frau Frances Hamilton. Windsor, 3. Novbr.[*] Im nächsten Zimmer neben dem übrigen Gesellschaftssaal befindet sich das musikalische Orchester, welches von 8 bis 10 Uhr spielt.

1784. Frau Boscawen an Frau Delany. London, 23. Mai. Mich verlangt Ihre Meinung zu hören über Dr. Burney's Schilderung, welche, wie ich überzeugt bin, aus Ihren guten Wünschen begleitet wird wegen der Zuneigung, die Sie seiner liebenswürdigen Tochter schenken. Ich hörte, dass beide am letzten Sonntag in Windsor waren und habe grosse Hoffnung, Se. Majestät werde ihn für würdig halten, der Nachfolger des verstorbenen Stanley [als Hoforganist] zu werden. — Am 27. Mai schreibt sie weiter über diesen Gegenstand: Ich bin überzeugt, Sie bedauern mit mir, dass Lord Salisbury [der Oberhofmarschall] nicht den Musiker seines Günstling hat, aber wohl den würdigsten wählen wird, und Dr. Burney wird von so vielerlei Menschen geschätzt und gepriesen, dass ich mich gar nicht wundere, wenn sie ihn jetzt schon Hause mit vielen Freunden nennen.

Die letzten Briefe enthalten neben Schalen, welche aus der Correspondenz von M. Granville hier mitgetheilt werden, betreffen den König und die Sammlung Händel'scher Werke, welche Bernard Granville sich angelegt hatte. Der Herausgeber bemerkt: »Im November 1784 hatten durch Georg III. und Königin Charlotte einige Besprechungen mit Frau Delany über Händel's Musik[***] und trugen ihr ihren Wunsch vor, dass, wenn Frau Delany von ihrem Neffen einen Katalog der seltenen Sammlung, ihres verstorbenen Bruders von Händel's Musik verschaffen möge. Der folgende Brief wurde von der Königin an Frau Delany geschickt, als der Katalog zurück erfolgte, und ein Brief des Königs über denselben Gegenstand war beigefügt.«

1784. Königin Charlotte an Frau Delany (eigenhändig). Ich habe das Vergnügen, der lieben Frau Delany den Katalog der Granville'schen Musiksammlung zurück zu senden nebst einem Briefe des Königs, welcher genugsam zeigen wird, wie sehr derselbe befriedigt ist durch die Weise, in welcher sie seinen Auftrag erfüllt hat. Ich benutze zugleich mit Vergnügen diese Gelegenheit, einer der Würdigsten ihres Geschlechts meine aufrichtige Hochachtung zu erkennen zu geben.

Windsor, den 13. Novbr. 1784. Charlotte.

Ich bitte meine besten Grüsse an die Herzogin (»Duchesse«) von Portland, und hoffe zu hören, dass sie sich so wohl befindet, wie ich wünsche.

Brief von König Georg III. an Frau Delany (eigenhändig). Windsor, 7. Nov. 1784. Der König ist höchst angenehm berührt von der sehr correcten Weise, in welcher Frau Delany seinem Auftrag, einen genauen Katalog von Herrn Granville's Sammlung Händel'scher Musik zu erlangen, ausgeführt hat, und wünscht, sie möge denselben an Dr. Burney senden.[**] Und gleichwie Frau Delany Herrn Granville's Bereitwilligkeit mitgetheilt hat, dem Könige diejenigen Bände zur Ansicht zu überlassen, welche sich nicht unter seinen Originalhandschriften[†] befinden, so wird derselbe gebeten, die folgenden davon bei Gelegenheit einer passenden Gelegenheit zur Stadt zu schicken, und wird grosse Sorge dafür getragen werden, dass sie unbeschädigt wieder zurück gelangen. Nr. 12. Opera of

[*] Mason, Dichter und Geistlicher, war ein Anhänger der modernen Italienischen.

[**] »Diese Worte beweisen, dass Heinrich, der fünfte Herzog von Beaufort, noch damals einen Harfner Residenz am Hofe seines Vaters gehalten hatte, in seinem Gefolge hatte, an die Sitte alter Zeit seines walisischen Verfahrens in Raglan Castle fortsetzend.« Anmerkung des Herausgebers.

[*] Unsere M. Granville (Frau Delany) lebte in den letzten Jahren am Hofe als Gast des Königs Georg III.

[**] Die grossen Aufführungen in der Westminster Abbey fanden damals statt.

[***] Burney war eben damals beschäftigt, die Berichte über die Gedächtnissfeier Händel's nebst seiner Skizze seines Lebens zum Druck zu bringen, und König Georg III. nahm den lebhaftesten Antheil an diesem Werke, schrieb sogar selbst einige Bemerkungen nieder, welche in dasselbe aufgenommen wurden. Es erschien gedruckt 1785 unter dem Titel: *An account of the musical performances in Westminster Abbey and the Pantheon May 26 bis June 5, 1784, in commemoration of Handel.* 4.

[†] Die Originalhandschriften Händel's besass damals der König, der sie von dem jüngeren J. Chr. Schmidt zum Geschenk erhalten hatte.

Amadeis [*Admeto*]. 31. *Teseo*. 32: *Amadisco* [*Amadigi*]. 33 und 34: Bände mit Duetten. 37: Verschiedenes nebst der Wassermusik. Desgleichen ein Manuscript in Quart von einem Gesange, welchen jener grosse Meister achtstimmig componirt hat, anfangend »*Still I adore you, tho' you deny see*.«

König Georg III. an dieselbe (eigenhändig). Der König hat soeben die Copien der drei Opern erhalten, welche Frau Delany so gefällig war für ihn zu leihen. Er giebt deshalb die drei Partituren hiermit zurück, wie auch die beiden anderen Bücher welche dieselben begleiteten, nebst dem Terzett in des unvergleichlichen Componisten eigner Handschrift, und den schönen Gesang in acht Stimmen, und wünscht Frau Delany wolle ihrem Neffen alles was schicklich ist ausdrücken für Zusendungen, die so angenehm gewesen sind. Der König hofft, wenn der Frühling weit genug vorgeschritten ist, dass er das Vergnügen haben werde jenen achtstimmigen Gesang bei der Königin aufführen zu lassen, zur Genugthuung und Frau Delany wohl nicht vergessen werden soll, [illegible] durch die Ouvertüre mit Instrumenten auszuhelfen.

Im Hause der Königin, 21. Febr. 1783.

Georg Rex.

Hiermit schliessen die Briefe, welche musikalische Nachrichten enthalten. Die Herausgeberin fügt dann noch eine Notiz bei über die oft besprochene Sammlung ihres Bruders. Sie schreibt:

»Die Granville-Sammlung von Händel's Musik in 38 Bänden wurde, wie man glaubt, von Frau Delany [illegible] an Georg III. gesandt, aber durch die Sorglosigkeit derer, welchen die Zurückgabe anvertraut war, kamen nur 37 Bände wieder heim, unter welchen der »Gesang in acht Stimmen«, den der König in seinem Briefe so besonders hervor streicht, sich nicht befand *). Die folgenden Bände waren diejenigen, welche zurück kehrten: 1. Messias. 2. Samson. 3. Joseph. 4. Saul. 5. Esther. 6. Athalia. 7. Debora. 8. Il Trionfo (italienisch). 9. Te Deum und Jubilate. 10. Funfzig (italienische) Cantaten. 11. Israel in Aegypten. 12. Acis und Galatea. 13. Amadigi. 14. Teseo. 15. Lotario. 16. Scipio. 17. Arminio [?]. 18. Alexander. 19. Rinaldo. 20. Hymenäus. 21. Rodelinda. 22. Otho. 23. Ormisda. 24. L'Allegro ed il Penseroso. 25. Riccardo I. 26. Siroe. 27. Tamerlano. 28. Admetus. 29. Giulio Cesare. 30—33. Anthems. 34. Duette. 35. Orgelconcerte. 36. Instrumentalconcerte. 37. Verschiedene Instrumentalstücke wie das Concertante für 5 Instrumente und die Wassermusik. Diese Liste gebe ich, weil man den Verehrern Händel's angenehm sein wird. Als Herausgeberin dieser Briefe habe ich mich bei denjenigen Personen, welchen mit solchen Werken am meisten vertraut sind, vielfach erkundigt, aber es ist mir nicht gelungen, den verlorenen achtstimmigen Gesang zu englischen Worten irgendwo wieder finden zu können.

*) In diesem achtstimmigen Gesange hat man überhaupt eine besondere Composition. Man hat ihn auch sonst nur [illegible] als [illegible] gefunden. Burney führt in der Liste von Händel's Werken nur den Inhalt der Sammlung Georg III. an, und nennt dabei zuletzt vereinzelt einen Band von Vocalgesängen in acht Stimmen, »*and one of Single Songs in Eight Parts*« (*Commemoration of Handel* S. 46). Derselbe waren in dem einen Band mehrere Gesänge dieser Art enthalten, und Burney bezeichnet sie als Einzel- oder Soligesänge. Weil nun der englische Ausdruck »parts« ebenso wohl die Stimmen der begleitenden Instrumente bezeichnen kann und gewöhnlich bezeichnet, so muss man annehmen, dass der in Frage stehende Gesang nicht ein achtstimmiges Vocalstück, sondern eine Arie mit vierfach oder vielleicht siebenstimmiger Begleitung war. Ein Gesang »in acht Partien« würde demnach schon sein eine Arie, welche begleitet wäre z. B. von 2 Flöten (oder Oboen), 2 oder 4 Violinen, Viola, 2—4 Fagotten oder Hörnern und Bass, wenn im Ganzen von 8 Linien oder »Parts« ergeben würde. In jedem grösseren Gesangwerke Händel's pflegen einige derartige Stücke vorzukommen, und wenn Burney recht berichtet (was ich glaube), so enthielt der Band mehrere Stücke dieser Art.

jenem Handschriften liegt auch noch ein italienisches Trio bei »*Se tu non lasci amore*«, eine Handschrift in Querquart, unterzeichnet »*G. F. Handel. li 12 di Luglio, 1708, Napoli*«; und eine Beischrift von Granville auf der letzten Seite lautet also: »Dieses Original ist in Händel's eigener Handschrift; es wurde von ihm an Herrn Bernard Granville gegeben und ist die einzige Copie welche davon vorhanden ist, wie Herr Händel ihm sagte, als er es ihm schenkte für seine Sammlung von Musikalien.« *) Das ganze Stück ist in Musik und Worten von Händel geschrieben. In der Sammlung befindet sich auch noch eine andere Merkwürdigkeit, ein Buch mit diesem Titel: »*Johann Krieger, Organisten und Chori Musici Directoris in Zittau. Anmuthige Clavier-Uebung. Nürnberg 1698.*« Granville hat auch dieses Buch mit einer Anmerkung versehen: »*Dieses gedruckte* Buch ist von einem der berühmtesten Orgelspieler Deutschlands. Herr Händel bildete sich in seiner Jugend ein gut Theil nach dem Plane dieses Meisters und sagte, dass Krieger einer der besten Componisten seiner Zeit war für Orgel und Clavierspiel. Jedermann aber um ein guter Spieler zu werden, mit dem Clavichord beginnen müsse, statt mit der Orgel oder dem grossen Clavier (*Harpsichord*).« Auch ein geschriebenes Exemplar von Händel's »*Suites des Pièces*« Band I befindet sich vor, bei welchem Granville bemerkt hat, dass der 2[te] Band nicht von Händel selbst, sondern auch ohne sein Wissen von Anderen herausgegeben sei. — Frau Delany war nicht im Stande, die verlorene Musik wieder aufzufinden, was ihr viele Aufregung verursachte, obwohl angenommen werden kann, dass der König und die Königin von dem Verluste zu lange nichts erfuhren.«

Zum Schlusse mögen hier noch einige Lebensnachrichten über die beiden Hauptpersonen dieses Briefwechsels mitgetheilt, über die Geschwister Mary und Bernard Granville.

Mary Granville war Wittwe seit 1768, da ihr zweiter Mann Dr. Delany in diesem Jahre starb. Als »Frau Delany« war sie eine hoch angesehene, allgemein geschätzte Dame am Hofe Georgs des Dritten. Sie starb am 15. April 1788, ziemlich alt, da sie am 14. Mai 1700 geboren war, das heisst im Alter von beinahe 88 Jahren. In den letzten 3 oder 4 Jahren lebte sie zu Windsor in einem von dem Könige unterhaltenen Hauswesen. Bereits 72 Jahre alt, brachte ihr lebhafter Geist und grosser Thätigkeitstrieb noch eine neue Erfindung zu Stande, nämlich eine Nachahmung von Blumen und Pflanzen durch farbiges Papier, eine sehr hübsche und mühevolle Mosaikarbeit, in welcher sie einen grossen Volkommenheit erlangte.

Bernhard Granville war 1699 geboren, und starb auf seinem Landsitze zu Calwich in Staffordshire am 2. Juli 1775. Mit seiner Schwester lebte er früher in innigen Beziehungen, wie die Briefe zeigen; mit ihrer Verheirathung mit dem Geistlichen Dr. Delany aber wandte er sich mehr und mehr von ihr ab, weil durch diese Heirath sein Standesstolz sich beleidigt fühlte. Er war ohne directe und durch musikalische Seele und einer der treuesten Anhänger des grossen Deutschen. Auch sonst war er ein allseitig empfänglicher offener Kopf. Als J. J. Rousseau 1766 in England und zwar in seiner Nähe (bei Herrn Davenport in Wootton) sich aufhielt, wurde er mit seinem Nachbar Granville sehr befreundet; mehrere interessante Briefe des merkwürdigen Genfers an ihn sind in dieser Correspondenz Band IV. S. 8 abgedruckt. Er blieb unverehelicht, und sein nur hinterlässlicher Erbe war sein Neffe Bernard Dewes, der zweite Sohn seiner Schwester Anna, dessen ganzer Lebensinhalt schon auf diese Erbschaft ausgerichtet war. Aber der Besitzer

*) wie einige Copien und gewiss besser, als eine zu Abschrift in Händel's Hand oder in anderen Worten [illegible] eine Handschrift. Copien von anderer Hand [illegible] mehrere Stücke Händel's aber besass auch solche in dem von Schmidt geschriebenen Bande italienischer Duetten und Trios.

von Calrich Roderts seiner Sinn und hinterliess sein Gut nicht dem zweiten, sondern dem dritten Sohne seiner Schwester, dem Geistlichen John Dawes, welcher ihn in den letzten vier Lebensjahren gepflegt hatte. Dies verursachte in der Familie eine grosse Confusion. John Dawes trat indess ganz erfreut das schöne Erbe an und der König gestattete ihm später, den Namen Dawes mit dem Granville zu vertauschen. Da aber der älteste Sohn von Dawes starb, so fielen die väterlichen Güter an den durch B. Granville enterbten Bernard, so dass seine Erziehung zum »Gentleman«, d. h. zum Nichtsthun, weiter keine bedenklichen Folgen für ihn hatte. Chr.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Berlin. (Singakademie.) Freitag den 22. October veranstaltete die Singakademie zum Besten des Invalidendankes eine Aufführung des Judas Maccabäus von Händel. Wenn irgend ein Oratorium in der jetzigen grossen Zeit geeignet ist, Zuhörer wie Sänger mit Begeisterung fortzureissen, so ist es sicherlich der Judas. Es ist daher dieses Werk schon früher bei uns schon Anlass zu der Zeit der Singakademie zur Aufführung gekommen. Die älteste von den uns gewordenen Nachricht zu gehen im Stande sind, fand unter Zelter's Leitung im Saale der Singakademie am 14. April 1814 statt, und zwar mit einer vorangehenden, von Tiedge gedichteten und von Zelter componirten Trauercantate auf den Tod des bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis. Die Aufführung scheint man von Claus [illegible] zu haben, da der Saal, welchen die Singakademie damals im Akademie-Gebäude zu benutzen pflegte, verhältnissmässig geringer Umfangs ist. Das Oratorium wurde damals nach wenigen Wochen später (am 4. Mai 1814) im Opernhause Concert (Saale mit Orchester) wiederholt. [illegible] erst [illegible] brachte die Singakademie überhaupt den Judas zur Aufführung, nämlich 1841 am 21. Mai. In [illegible] brachten in vielen Beziehung [illegible] Zeit und zum Besten der im Felde verwundeten Krieger. Leider habe ich nur den [illegible] Theil sicher auffinden können, das vom Jahre 1823 enthält die kurze Vorrede, welche im Stellung schon Clavierauszuge (vom Jahre 1813) zu finden ist. In wenigen treffenden Worten ist darin das Wesen des Oratoriums folgendermassen bezeichnet: »Das Oratorium bild uns mit der Treue den Israelitischen Volkes von der Tod des Mattathias. Der tiefe Schmerz um einen allgemein verehrten Helden, der Flug zu dem Glauben des vom Befreier des Herrn, die [illegible] und [illegible] in den Gesängen der Jugend, das glühende Leben in den Lieder der Freiheit und ein Gegenstand des Bewunderung aus aller Nationen und Geschlechtern gewesen. Ein Geist alles Edlen, Grossen und Tiefen hat das Werk geboren und wird es erhalten.« Jedem Zelter las wird man damit [illegible] wenn er den Wirkung [illegible] solchen [illegible] Ausdruck treffende Vorreden hat Zelter selbst mehrere zu Händel'schen Werken geschrieben, von denen ich die zum Alexanders-Fest (vom Jahre 1817) besonders hervorheben.[*] Ludwig Rellstab war mit Zelter so sehr befreundet, dass uns die Ansicht ist im Stil und den Zelter'schen Vorreden nicht auffallen darf, sie doch geht auch Zeltern ein Theil der angeführten Worte zu — (was jedoch so ziemlich gleichgültig ist) — jedenfalls legen sie ein Zeugniss dafür ab, wie Zelter und die ihm befreundeten und die Akademie angehörenden Männer Herz und Geist [illegible] Nur wenige Verständniss der oft noch verkannten Würde in den Sängern und beim Publicum wirkten und deshalb [illegible] Unter der langen ungewöhnlichen Leitung Grell's kamen ist nebst um meist noch herrschende Zeitrichtung gemacht es ihm möglich Oratorienmusik in Deutschland zur Aufführung gekommen. Möchte die Singakademie nie vergessen, was sie ihrem damaligen Leiter Zelter, auf welchen er [illegible] voll Selbstüberhebung herabblicken zu dürfen hat. Die Abonnementsconcerte dieses Winters bringen uns leider kein Händel'sches Werk. Mir will es ein Missgriff

---

[*] Bis vor wenigen Jahren pflegte man die Zelter'schen Vorreden in den Textbüchern wieder abzudrucken, es ist Unrecht, dass dies jetzt nicht mehr geschieht, und es das Andenken an einen der ersten Wohlthäter der Institute bei den Mitgliedern [illegible] lassen gilt. Hier sei beiläufig noch bemerkt, dass die Singakademie auch ihre jetzigen Besitzes der Gemeinde [illegible] Vermögen Zelter's verdankt, welcher durch seine Bitte König Friedrich Wilhelm III. veranlasste, der Gesellschaft das Grundstück (am Festungsgraben) zu schenken.

erscheinen, wenn der Vorstand glaubt, dass durch die jetzige Aufführung des Judas vorläufig genug für die Händel'sche Musik geschehen ist. — Die diesmalige Aufführung hatte der Leitung des in allen Direction Herrn [illegible] wir [illegible] in vieler Beziehung [illegible] werde. Die Sopranpartie wurde in vorzüglichster Weise durch die Damen Fräul. Dachau (Sopran) und Frau Joachim (Alt) besetzt. Von beiden Sängerinnen ist es viel Bei [illegible] bekannt, dass wir auf die Vorzüge ihres Gesanges nicht näher einzugehen brauchen. Frau Joachim's Leistung war dadurch noch eine ganz besonders wohlthuende Wirkung, dass sie als eine wahre Künstlerin aus der Rolle sich in der Sache zu ihm, ohne jemals die eigene Person in den Vordergrund zu stellen, mit der grössten und liebenswürdigsten Zurückhaltung, zeigte in den Duetten mit welche sie mit Fräulein [illegible] zu singen hatte, da Letztere bei all ihrer Bravour doch gegen Frau Joachim an Fülle, Schönheit und Grösse der Stimme bereits zurück stand. Den Tenor (Judas) hatte der königl. Domsänger Herr Geyer und den Bass (Simon) der königl. Hof- und Opernsänger Herr Julius Sommer übernommen, welche ebenfalls ihre Partien in [illegible] Darstellung brachten. — Da bleibt sich nun noch übrig, über die Ausführung der Chöre zu berichten. Die selben gingen lebendig [illegible] und besser, wenn wir einem andern Gesangvereine gar [illegible] zu wünschen übrig, von der Berliner Singakademie aber kann man [illegible] mehr verlangen, nämlich etwas über das Vollkommenste zu leisten im Stande ist. Die Schuld trifft hier nicht die Sänger, sondern den in der besten Absicht einen [illegible] Dirigenten. Schon in den Proben legte derselbe ein viel zu grosses Gewicht auf den sogenannten Ausdruck, d. h. auf Schwäche und Stärke des Tones u. s. w., anstatt, wie bei jeder musikalischen Uebung zunächst auf eine möglichst correcte Darstellung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse hinzuwirken, mit Wahrheit und Wohllaut des Gesanges hinzuarbeiten. Da die Singakademie unter Grell's persönlicher Leitung zumal diese Dinge in höchstem Maasse erlernt, so konnte man derzeit die entstehenden Uebelstände weniger häufig Gelegenheit bei den Chören und bei seinen Umfange [illegible] zu beobachten, die [illegible] jetzt nahm die über die [illegible] und die Feinheiten des Vortrages nicht [illegible] in Uebertreibung und Formen [illegible] sich [illegible] auch nicht selten in der Wahl der Tempi handbar stellte, erfüllt aber im Wesentlichen [illegible] des Chores keineswegs, und wenn derselbe und wie in der bevorstehenden Aufführung der Bach'schen achtzehnstimmigen Messe, wiederum ohne Instrumentalbegleitung singen soll, so wird es schwer halten, ihn zu der früheren Weichheit des Klanges und zu der unzweifelhaft Sicherheit in der Darstellung der rhythmischen und harmonischen Verhältnisse zurück zu führen. Die Singakademie hat es nicht nöthig, jemals in Bühnenart auf Erfolg, des wahren Gewalt in den Gesängen und der Bande aus den Augen zu lassen, das von geschmackvollen Seiten an ihr gestellt wird, gereicht ihr nicht zum grössten Lobe.

Berlin. (Domchor-Concert.) Donnerstag den 27. Oct. gab der königl. Domchor unter Leitung seines Directors des Herrn v. Hertzberg ein Concert in der Hof- und Domkirche zum Besten der [illegible]. Das Programm bestand grössentheils aus Gesängen, welche uns schon früher in Domchor-Concerten zu Gehör gebracht worden. Den Anfang machte das wundervolle vierstimmige *Agnus Dei* aus der Marcellus-Messe von Palestrina, worauf das achtchörige *Miserere* von Allegri [illegible] folgte. Auch diesmal bewährte das Programm im Grossen und Ganzen eine geschichtliche Reihenfolge. Die dritte Gesangsnummer war ein sechsstimmiges »Sanctus« und die Todtenklage von Rosselli, und das einstimmige Motette auf die Worte »In den Armen dein, o Jesu Christe« von Melchior Franck. Die passenden [illegible] Stellungen wohl gut und romantisch was in den beiden Werken (von Palestrina und Durante) Wohllaut und Weichheit des Tones in allen Stimmen überall entsprechenden. Der grossartige achtstimmige Psalm 114 von Sebastian Bach »Singet dem Herrn ein neues Lied«, so wie Psalm 43 von F. Mendelssohn-Bartholdy für acht Stimmen [illegible] und [illegible] einen [illegible] und der Chor ist damit seit dem Tode Neithardt's nicht mehr [illegible] gewonnen. Wir müssen immer wieder neue Bedauern aussprechen, dass ein Chor wie der Domchor in der Wahl seiner Stücke nicht feststehenden Grundsätzen folgt und nicht weiss, in welchen Grenzen er sich zu bewegen hat. Den Schluss machte das *Ave verum corpus* von Mozart. Zwischen den Gesängen spielte unser bewährter Organist Professor Haupt das Canzona in D-moll von Seb. Bach und in Begleitung von Instrumentalisten (Violon und Harfe) eine Composition des [illegible] Componisten Gounod, in welcher die Composition sangen die königl. Sänger getragen.

Wien. Der Kapellmeister Esser verlässt mit Ende October seine Wirksamkeit als Dirigent an der Hofoper. Mit den »Impressionen«

an d. Gotha wird er seine mehr als [illegible] Thätigkeit an hiesiger Bühne beschliessen. Sein Nachfolger als Kapellmeister ist der Herr Fischer, welcher bisher an der Oper in Hamburg thätig war.

* **Frankfurt a. M.** (Schluss.) Auch der Cäcilienverein hat vorläufig seine Programme veröffentlicht: [illegible] Paradies und Peri [illegible] Johannespassion. Zu bedauern ist dabei, dass wir in diesem Jahre nicht nur [illegible] an neuerer Gesangsmusik haben, mit welcher voriges Jahr ein so schöner Anfang gemacht worden. Es mögen hier äusserliche Verhältnisse eingewirkt haben, z. B. dass das Schumann'sche Werk bei der Jubelfeier des Vereins [illegible] geschenkt worden und deshalb [illegible] eine Aufführung [illegible] nicht zu lange hinausgeschoben werden durfte, dass ferner [illegible] Johannespassion, welche im vorigen Jahre studirt worden, nicht bei [illegible] eingehend geübt wissen will, damit bei späteren Aufführungen nicht [illegible] Mühe des Einstudirens nöthig ist. Hoffen wir, dass der folgende Winter [illegible] Reihefolge recht [illegible] bringe. — Den Anfang der Aufführungen begann Herr Julius Sachs, Pianist, mit seinem Wohlthätigkeitsconcerte für die verwundeten und kranken Krieger. Das Programm begann mit Schumann's Quintett, war im Übrigen sehr bunt, auf [illegible] der Menge berechnet. Herr Sachs zeigte sich, wie schon oft, als trefflicher Clavierspieler und hatte [illegible] haben. Theodor Wachtel zog namentlich an. Die Einnahme war sehr bedeutend und somit der Zweck erfüllt. — Auch die Museumsgesellschaft hat ihre Concerte eröffnet. Das erste derselben am 21. October brachte als Anfang die zweite Suite (E-moll) von F. Lachner, zum Schluss die achte Symphonie von Beethoven. Das erstgenannte Werk [illegible] bedeutendste unter den fünf Schwestern [illegible] jedoch noch nicht [illegible] Die Sängerin des Abends, Frl. Natalie Hänisch aus Dresden, welche [illegible] Händel und Lieder von Mendelssohn [illegible] verdient habe. Ueber Frau Schumann, welche Beethoven's Concert in G-moll nebst Solostücken von Schumann und Mendelssohn spielte, ist kaum noch etwas zu sagen. Diese Dame altert nicht. Ihr diesmaliger Vortrag war so künstlerisch vollendet, wie je einmal.

* J. Stockhausen begiebt sich am 5. Nov. nach England, wo er durch den bekannten Concert-Unternehmer Chappell für 36 Concerte engagirt ist. Sein Dienstverhältniss am Stuttgarter Hofe hat derselbe desfalls aufgegeben, nachdem sein Gesuch, ihm [illegible] im Jahre einen [illegible] Urlaub von 16 Wochen (December bis Februar) zu gewähren, abschlägig beschieden war. Seit dem Abgange des [illegible] v. Gall hat sich am Hofe [illegible] wohl manche gute [illegible] zur Hebung der [illegible] Für den [illegible] Stockhausen [illegible] hat derselbe seinen Wohnort Cannstatt aber nicht aufgegeben, sondern hat an [illegible] ein schönes Besitzthum (Villa Chiara) erworben hat.

* Die Nachricht der A. A. Ztg., dass auch Offenbach aus Paris ausgewiesen und nach Madrid gegangen sei, ist, wie man leicht denken konnte, [illegible] berichtigt, dass er sich selber [illegible] gewiesen habe. In Spanien hat Marschall Prim [illegible] eine Concurrenz für einen Krönungsmarsch ausgeschrieben, welcher schon bereit gehalten werden soll für einen König, den man [illegible] bald zu erlangen hofft. An der Concurrenz dürfen sich aber nur geborene Spanier betheiligen, die königlichen Gefühle sollen als [illegible] spanisch erscheinen.

* **Hamburg.** Das Repertoir unseres Stadttheaters bot in den vergangenen zwei Monaten wenig Abwechslung. Ende September gastirte Frau Artôt und ihr Gatte Herr Padilla, und zwar [illegible] Verdi [illegible] ich glaube [illegible] ihren armen Referenten [illegible] Machwerke [illegible] Meyerbeer [illegible] Gounod [illegible] wahre Oase [illegible] Es wäre wirklich an der Zeit, dass die deutschen Bühnenvorstände ihren Patriotismus und Stolz darein setzten, die französischen [illegible] und nicht [illegible] im Repertoir [illegible] Machwerk der neueren Italiener oder [illegible] der Pariser Grossen Oper [illegible] sondern [illegible] Dass eine solche [illegible] nicht von hier oder sonst einer Privatbühne ausgehen kann, versteht sich von selbst und verdenke ich es [illegible] der Direction der hiesigen Bühne nicht, welche weder vom Staat, noch vom Publikum durch zahlreichen Besuch [illegible] unterstützt wird, wenn sie [illegible] allen Dingen [illegible] ihren pecuniären Vortheil zu wahren. So wenig dankbar wir Frau Artôt für ihr Repertoire sein konnten, so dankbar müssen wir ihr sein, dass sie uns mit den vortrefflichen Leistungen ihres Gemahls Herrn Padilla bekannt machte. Derselbe ist ein Sänger, wie sie jetzt am Tage immer seltener werden: mit schöner, angenehm klingender Stimme begabt, hat er eine freie gesunde Tonbildung [illegible] Seine beste Leistung war [illegible] Barbier von Sevilla. In dieser Oper [illegible] guten Gesang durch [illegible] Spiel [illegible] auch im Tragischen war sein Gesang und Spiel gleich bedeutend; dieses zeigte er in dem [illegible] Rigoletto von Verdi. — Was die übrigen Leistungen [illegible] Ihnen und Ihren Lesern [illegible] Frau Artôt [illegible] die Stimme in der Höhe noch ebenso scharf und kreischend und ihr Triller noch ebenso schlecht und unsicher ist wie früher. Was [illegible] die Verdi'schen Opern [illegible] brauche ich wohl nicht zu erwähnen [illegible] Rigoletto [illegible] deren Namen und Composition [illegible] sehr geschmackvoll und mit Geschick vortrug. — [illegible] Herrn Theodor Wachtel [illegible] Er hat [illegible] brillante Stimme [illegible] nicht [illegible] und namentlich seine Mittellage klingt [illegible] Tiefe [illegible] gewaltige Forcirung der hohen Töne sehr gelitten [illegible] edlen Vortrag [illegible] Ich will [illegible] Begabung [illegible] sondern nur den [illegible] Jan Hagel durch sein [illegible] Forciren der hohen Töne [illegible] Sein Spiel ist [illegible] unbeholfen und [illegible] Sein Repertoire besteht grösstentheils aus den bekannten Spektakelopern von Verdi und Meyerbeer [illegible] Postillon von Lonjumeau als [illegible] Paradepferd [illegible] Das Sujet dieser Oper ist bekanntlich [illegible] Romanze des ersten Actes [illegible] Publikum und namentlich der Gallerie und des Parterres [illegible] Hervorrufen und Tusch verlangt [illegible] Kapellmeister [illegible] Es ist eine Quelle, die [illegible] Hamburg [illegible] derselben nicht [illegible] entgegen getreten worden. Wenn auch [illegible] Hervorrufe [illegible] Scene [illegible] unserer Zeit [illegible] Schröder und einer Schmidt [illegible] Tusch [illegible] — Das [illegible] Personal des Stadttheaters [illegible] Hamburger Theater [illegible] Die Damen Börner, [illegible] und Harden sind [illegible] recht gute Sängerinnen. Herr Basch ist ein sehr guter Bassist, der uns, wie ich höre, leider bald verlässt, um ein Engagement in Leipzig anzunehmen. [illegible] nicht ohne Begabung ihr komisches Fach. Mit unseren Tenoren steht es leider nicht so besonders. Herr Cohn hat schöne Mittel, leidet aber [illegible] unserer heutigen Sänger. Herr Vary [illegible] Partien [illegible] Doch [illegible] der Tenormangel [illegible] an allen Bühnen. Der Baritonist Herr Thelen hat [illegible] Stimme [illegible] Tempo [illegible] verschleppen [illegible] — Auch im Schauspiel sind recht gute Kräfte engagirt. Die beiden Liebhaber und Helden, die Herren [illegible] und [illegible] sind recht gut. Herr [illegible] Liebhaber und Frl. [illegible] Mitglied. — Unsere Concertsaison wird, wie angezeigt, am 4. November mit dem Concert der philharmonischen Gesellschaft eröffnet, worüber ich in meinem Nächsten berichten werde.

ANZEIGER.

[???] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dettinger
TE DEUM
von
Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 18 Ngr netto.
Chorstimmen: Sopran I, II, Alt, Tenor und Bass à 5 Ngr netto.

[???] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erscheint demnächst:

SALVE REGINA
für
Chor und Solostimmen
mit
Begleitung von Streichorchester
und
Orgel oder Hoboen und Fagotten
componirt
von
Joseph Haydn.

---

[179] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist erschienen

Ecole de Chant
complète
von
H. Panofka.

1. **Abécédaire vocal.** Méthode préparatoire de Chant pour [illegible] — Gesangs-Abc. [illegible] Methode zur Erlernung des Amateurs und der [illegible] Gebrauch in Seminarien, Gesangschulen, Gymnasien und Instituten. 25 Ngr netto.
2. **Quatre-vingt six nouveaux Exercices progressifs** pour Soprano et Mezzosoprano. Op. 85. 1 Thlr 10 Ngr.
3. **Vingt-quatre Vocalises progressives** dans l'étendue d'une Octave et demie pour Soprano [illegible] Op. 85. Cah. I. 1 Thlr 5 Ngr. Cah. II. 1 Thlr 10 Ngr.
4. **Erholung und Studium.** Zwölf instructive Gesangsstücke mit Begleitung des Pianoforte (Italienischer und deutscher Text.) Op. 87. 1 Thlr 10 Ngr.
5. **Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano, [illegible] et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole Italienne. Op. 88. 2 Cahiers à 1 Thlr 10 Ngr.

---

[180] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen
von
J. Charles Eschmann.

Op. 47. **Deux Feuillets d'Album** pour le Piano. 15 Ngr.

Stimmen der Völker in Liedern.

Op. 53. **20 Schottische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft I. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. Bonnie Dundee. Nr. 2. [illegible] Nr. 3. The Covenanter's Tomb. Nr. 4. Lower [illegible] all the way. Nr. 5. Lass, what art thou? Nr. 6. The Flowers [illegible] Nr. [illegible] Bonnie [illegible] Nr. 8. The [illegible] Nr. 9. The Queen Mary's farewell of France. Nr. 10. Charlie's Farewell.

Heft II. Nr. 11. My heart's in the Highlands. Nr. 12. [illegible] Nr. 13. The Yellow haired Laddie. Nr. 14. [illegible] Nr. 15. [illegible] Nr. 16. The Ballad of Sir John Moore. Nr. 17. The [illegible] Bride. Nr. 18. [illegible] Nr. 19. [illegible] Nr. 20. [illegible]

Op. 54. **12 Französische Volksmelodien** für das Pianoforte eingerichtet. Heft I. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. La bonne aventure. Nr. 2. En revenant de [illegible] Nr. 3. Air de la pipe de tabac. Nr. 4. [illegible] Nr. 5. [illegible] Nr. 6. [illegible] de Compiègne.

Heft II. Nr. 7. Une fille est un oiseau. Nr. 8. La Vivandière. Nr. 9. [illegible] Nr. 10. [illegible] Nr. 11. La marmotte [illegible] Nr. 12. [illegible] J'ai vu partout dans mes voyages.

Op. 55. **10 Englische, Schottische und Irländische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft I. 2 à 20 Ngr.

Heft I. Nr. 1. The rising of the lark. Welch air. Nr. 2. The [illegible] Nr. 3. On a bank of Flowers. Nr. 4. The [illegible]

Heft II. Nr. 5. [illegible] Nr. 6. The Coquette [illegible] Nr. 7. [illegible] Nr. 8. [illegible] Nr. 9. Dirge of Sir William Wallace. Nr. 10. The Willow of [illegible]

Op. 56. **10 Volksmelodien aus Ungarn** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft I. 2 à 22½ Ngr.

Heft I. Nr. 1. [illegible] Nr. 2. [illegible] Nr. 3. [illegible] Nr. 4. [illegible]

Heft II. Nr. 6. [illegible] Nr. 7. [illegible] Nr. 8. [illegible] Nr. 9. [illegible] Nr. 10. [illegible]

Op. 57. **12 Böhmische Volksmelodien** für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Heft I. 2 à 17½ Ngr.

Heft I. [illegible]

Heft II. [illegible]

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

[illegible]

Leipzig, 9. November 1870. **Nr. 45.** V. Jahrgang.

Die Rose vom Libanon

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

Mit den zuletzt angeführten Worten sind wir in der Mitte seiner »Erklärung« angekommen, erinnert der Dichter sich desjenigen schwesterlichen Kunst, deren Verdienst aller Schuld so ist, dass sein »Drama« als eine dickleibige Notenpartitur der Welt und vor die Welt gelegt. Er sagt: »Die Musik hat sich unterbrochen bei diesen Worten, es passe ihr gerade recht. Denn wie schauen die Figuren des Dramas nicht fernen den Mund auf, den Daseinsberechtigten zu lehren, was viel zweckentsprechender die Professoren und Geistlichen auf Katheder und Kanzel vertragen; thun sie, die handelnden Personen, nach ihrer Kunstpflicht, lassen sie sich von lebendigen Trieben leiten und damit in ihren Handlungen bestimmen, halten sie sich an das von Natur ihnen Gegebene und wirken hiedurch zu Zielen [illegible] Menschen, so hat ja für die Tonkunst einen Ausdruck für jeglichen Affect in diesem neuen Drama, so darf sie ja wohl die rein-menschliche der Schwester in deren abgeklärtem [abgeklärten] Wesen freundlich Geleit geben, und so lässt sie wohl dabei selber neue Formen und Inhalt [illegible] durch Versenkung in den Geist des [illegible] entwickelnden, [illegible] und alle herrlichgeborenen Weltsprache [illegible] lich [illegible] Dichters.« Über die Möglichkeit dramatisch symphonischen Schaffens für den Musiker in erstaunlich geraffter Gestalt, kann sogar für ihn die Pflicht gemeinsamen Wirkens und dann nunmehr auf die lautere Höhe bisheriger (z. B. Goethe'scher) Lyrik gestiegenen Dramatiker. Sei der gemeinsame Weg als ein einfach gegangener, [illegible] gemeint.

Auf diese lautere Höhe bisheriger z. B. Goethe'scher Lyrik ist also Herr Lohmann der Dramatiker gestiegen! Dies ersehen wir aus den obigen Worten, d. h. wir erfahren, dass er sich einer solchen Meinung hingiebt und dieselbe nun auch der Welt beibringen möchte. Im Übrigen sind unsere angestrengtesten Versuche, in diesem Gewirr schimmernder Redensarten irgend einen vernünftigen Faden zu entdecken, vollständig resultatlos gewesen. Sie berühren unser Ohr, diese Worte, wie die Sprache der politischen Dogmatik im gegenwärtigen Frankreich — nur dass es ein deutscher Poet ist, der uns von [illegible] Stelzen geht. Man lese (in Geduld) das Folgende:

»Wir sind im Vorstehenden von der Betrachtung dramatischer Aufgabe überhaupt zum Wesen des musikalischen Dramas im Besonderen vorgeschritten. Wie nun verwirklicht sich letzteres? Eine fast unübersteigliche erschwerende Schranke hielt, wie Alle wissen, Jahrhunderte lang von der Herstellung desjenigen Dramas ab, das erleuchteten Geistern schon verflossener Jahrhunderte gerade als Gebild dramatischen Schaffens [illegible] des musikalischen. Dem dichterischen Autor fehlte das Vermögen in seinem Wollen über die Beschränkungen conventioneller Gebilde hinweg sich zu jener Allgemeinheit den Rohstoffes empor zu schwingen, wo die Weltsprache der Tonkunst ihm [illegible] wurde; der Musik [illegible] im bisherigen Laufe der Entwicklung so [illegible] Ursprung als unter [illegible] die Zeit mit Fug [illegible] Unabhängigkeit von architektonischem [illegible] dann von [illegible] (!) Formenzwang. Jene, die Dichtkunst, musste sich den Raum [illegible] als [illegible] Figuren [illegible] diese, die Musik, konnte nach den langen Laufe der Perioden [illegible] jetzt aber erst den Morgen einer [illegible] Epoche, [illegible] Form nach Bedingungen [illegible] psychologischer Anordnung feiern.«

Es wäre verlorne Mühe, in diese chaotischen Vorstellungen Licht bringen zu wollen; der Leser verlangt es auch wohl nicht, denn wenn die Sache überhaupt Sinn für ihn haben kann, dann um so [illegible] zu [illegible]. Lassen wir also den [illegible] Formenzwang und alle die blöden Ansichten von der Dasfähigkeit dichterischer wie musikalischer Hervorbringungen der früheren Zeiten verglichen mit dem, was die Gegenwart im Geiste und im Lager des Herrn Peter Lohmann producirt. Lesen wir es und hören wir nun, wie dieser grundkomische Mann [illegible] über sich selber spricht. Er lässt sich folgendermassen vernehmen:

»Was die dramatisch-poetischen Bedingungen anbelangt, so habe ich darüber schon oft gesprochen. Ich muss nur das Wesentlichste wiederholen. Mein Musikdrama steht durchaus auf dem Boden heutiger philosophisch-naturwissenschaftlicher Forschung; es verschmäht jeglichen kirchlich-[illegible] Beiwerk, stellt unter Menschen hin als Product des Naturschaffens mit der Naturbestimmung steter Wandlung, dessen [illegible] zur Fortentwicklung des Alls. Sieben [illegible] was Tugend heisst, ein rein und [illegible] menschlicher Begriff, nach Denjenigen unserer Mitmenschen zugeeignet und ihnen

deren Begriffsvermögen an die hochtrabende »Fortentwicklung der Affen« nicht hinanreicht; und so war die Tugend — im Einklange mit der besten Religion und der reinsten Philosophie — ein Ding, ein Gut, welches Werth und Zweck in sich selber trägt. Bei Herrn Lehmann ist aber nur ein äusserlicher Zweck da, ein hochtönender zwar, aber doch ein äusserlicher, und mit diesem steht und fällt auch seine »Naturbestimmung dieser Veredlung«, denn ihr [illegible] Zweck soll eben jene Allentwicklung sein. Alle Fragen geistig menschlicher Art, die er berührt, [illegible] er so zu einer roh natürlichen Äusserlichkeit.

[illegible] wundern, wenn es ihm, wie mit allen [illegible] Punkten, mit dem ganzen Gebiet der Aesthetik ebenso ergeht. Die erste Frage in Sachen der Kunst ist die von dem Verhältnisse des Stoffes zu der Behandlung. In [illegible] bestimmt sich diese Frage [illegible] die Fülle des geschichtlich Gewordenen und Lebendigen auch in der Kunst [illegible] historische Gegenstände zu [illegible]. Und [illegible] nicht eine der [illegible] Zweig der Kunst, wenn sie [illegible] Dinge in ihre Tiefe und in ihrem [illegible] bewältigen könnte. Der Oper ist solches [illegible] in dem Grade gelungen, wie dem Oratorium, weshalb sie noch nicht den gleichen Rang einnimmt. Wenn nun [illegible] neueren Opern- oder (denn wir [illegible]) Musikd[ramen]-Theoretiker auch als gänzlich nöthig erweisen, die Geschichte zu verstehen und für ihre Kunst zu [illegible], so muss man darin eine unwillkürliche Consequenz des Opernwesens erkennen, die [illegible] Andeutung der [illegible] Gegensatz [illegible]. Man wird [illegible] ermessen, welchen Werth es hat, wenn die modernen Musikdramatiker sich [illegible] die ästhetische Berechtigung der Geschichte verschliessen. An [illegible] Offenheit kann es aber wohl so leicht keiner dem Herrn Lehmann gleichthun, wenn er sich herausstellt und so [illegible]: »Für mich ist jeder aus irgend einer Zeit entgriffene Stoff nur in einflusslosen Äusserlichkeiten historisch-conventionell gegeben, seinem inneren Verlauf gestaltlich jederzeit, als eben jetzt gestaltend, in [illegible] Weise frei von [illegible] Zeit entgegen [illegible] Forderungen [illegible] Dramatikern [illegible] des Schuldbegriffes [illegible] dieser Forderungen des [illegible] Wesens ist man schon [illegible] geworden. Beim Musikdrama — so auch ›Die Rose vom Libanon‹ — stellt dieses in seiner [illegible] Entwicklung des Conflicts [illegible] Welt hin, so das Menschen jeder Zeit, jeder [illegible] Stunden, jeder [illegible] erscheinen, wie sie natürlich [illegible] sind, gleichzeitig, was auf der Wolken [illegible] — [illegible] — Tonwerke [illegible] können. [...] Ich habe den [illegible] Stoff im Drama nur [illegible] conventionell Zuthaten zu behandeln gemacht, und vor allen Dingen auch den, von Richard Wagner noch heilig gehaltenen mystischen Nebel zerstreut. Dieses — ich wiederhole es — [illegible] trotz aller Mängel (das heisst dem [illegible] Bekannte [illegible] Acte [illegible] immer dreiaktigen) Genrebild ›Die Rose vom Libanon‹.

Aufs neue machen wir hier die Wahrnehmung, dass wenn in jenem Lager ein Jünger oder Nachtreter auf der Bahn seines Meisters oder Vorgängers in der Verkehrtheit noch einen Schritt weiter gekommen ist, als dieser, er so sofort laut hervorprahlt und spottend herfällt über den Vormann, ohne welchen ihm doch nicht einmal ein geringer Mondscheinglanz eigen sein würde. Wagner hat von seiner Unfähigkeit, die Geschichte unseres Geschlechts zu verstehen und für seine Kunst zu verwerthen, unvergessliche Beweise geliefert. Aber er hielt sich an das Sagenwesen, den Mythus, und fand hier manches in concentrirter Gestalt vor, was sich unzweifelhaft für das moderne [illegible]-Theater nicht gut benutzen lässt. Er [illegible] daher nicht daran, es in dem [illegible] zu bewohnen, wenn er [illegible] Theater arbeiten wollte. Von seinen Theorien, durch welche er die [illegible] Stoffe [illegible], sprechen wir hier nicht, weil diese Angelegenheit [illegible] Theil nicht mehr der [illegible] Geburt gehört: wir haben es hier nur mit den Vorlagen für seine Theorie [illegible] und da muss zugestanden werden, dass es [illegible] gewesen wäre, dieselben nicht zu benutzen, da sie der Art seines Talentes so genau entsprachen. Thöricht ist freilich das Publikum, welches sich in den aufgestellten [illegible] lässt. Diesen mystischen Nebel aber gedenkt Herr Lehmann zu zerstreuen, so dass Geschichte wie Sage endlich [illegible] aufgeklärt sind und Meister Wagner nur in aller Blösse dasteht. Das hat er sich [illegible] Theorien und [illegible] praktischen Kunstmaschen, die er für so [illegible] der Gegenwart erklärt, dass ihr Verständniss und Nachahmung derselben erst von einer [illegible] »Zukunft« erwartet — schon so bald die Musikalische [illegible] würde, welches ihm noch bei Lebzeiten [illegible]. Es geht dieser [illegible] wie weiland des [illegible] Commentators [illegible] Theorien der Musik [illegible] und den [illegible] vorgeschlagen zu haben, [illegible] Monden überhaupt. Die Tollheit kennt kein Maass und Bau [illegible] sind productiv [illegible] in der ersten [illegible] Ideen, [illegible] so gewissen [illegible] in die Dinge [illegible].

Nachdem nun Herr Lehmann aus allen Dramen Wagner's [illegible] Nebel zerstreut hat, wird die Sache, wenn die Musik [illegible] Sache der Tonkunst [illegible] als ihrer [illegible] dramatischen Wollens als getreue Schwester sich zu gesellen. Was noch dem Beethoven als Form galt, [illegible] Selbständigkeit [illegible] der Composition [illegible] Dichtwerke möglich. Die Form dramatischer Tonkunst ist [illegible] vom Lesen [illegible] Zeiten der [illegible] Verwendungen, [illegible] zu gestalten [illegible] Gesammtgestaltung sich zusammenschliessen [illegible] die Lösung des Conflicts im Auge und also so viel Grundgedanken, als der Dichter Figuren ins Feld schickt [illegible] dem Ganzen [illegible] ihren [illegible] Begründung und Entwicklung verlohren.

»Hat das nun Joseph Huber vermocht? Hat er in seiner Musik eine »Rose vom Libanon« deren Grundidee von der Einheit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Drängens, Strebens mit Umgebung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit consequent beweiskräftig veranschaulicht?« — Dieselbe sprechen die Geisteswelt das Urtheil: Peter Lohmann.

Den »Geistesweiten« soll heissen — das Publikum und dessen Vertreter, die Recensenten. Aber wohl gemerkt! nun über das, was Joseph Huber vermocht oder nicht vermocht hat, soll hiergegen Gesammelt ein Urtheil abgeben. Ueber das hingegen, was ein Peter Lohmann des Dichters geleistet, ist wahres Urtheilen nicht von nöthen, denn er hat alles schon selbst gesagt! Keinen Mann!

Obwohl er alles, was Publikum heisst, ebenso sehr aus seinem Bereiche fortweist wie den persönlichen Gott, sehnt er sich doch mitunter nach wahrer Sehnsucht an Überkommen nach Anerkennung, nach dem Publikum, und zwar nach einem nicht gemeinen von allen Ständen, denn das oben angeführte bernische Recitativ von seinem Musikanten, welches in leidenschaftgesättigter Handlung eine innere Welt herstellt, an das Alle mals ne Mozarts Tonwerken theilnehmen könnten. Alle in den Westen unverstandene Bedeutung, nicht nur »Menschen jeden socialen Standes und jeder Religion, sondern besonders noch dergegen eine Religion, die das Verfassenen Glauben theilen, sowie »Menschen jeder Zone«, also selbst noch die Zulukaffern, sofern sie eine natürlich angelegte Menschen sind« — eine solche hochnahe würde gänzlich unverständlich sein, wenn man nicht denken könnte, als den schönsten Herzenswunsch eines Schulmeisters nach dergegen Genugthuung, welche die neuen Ohrenbeleidigungen des Publikums ihm bisher vorenthielt, noch allgemeinem warmem Beifalle. Durch die ausgedachte Theorie, dass es vom Dichter neue dramatischen Ideen, wenn das im Drama handelnden Personen bedürfe, nicht ohne einen Publikums von Zuschauern, hat er indess dem Eintritt eines solchen Ereignisses nicht ausdrücklich vorgebeugt, denn wenn das Publikum theoretisch für überflüssig erklärt wird, warum soll es sich dogmatisch hineinhau? Es wird sich hierdurch in seiner bisherigen Zurückhaltung nur bestärkt fühlen.

Der »Verstand« dann hat Herr Lohmann gegen Ende seiner »Einführung« ganz ausführlich angegeben, so dass er es nicht nöthig hat, es erst in dem Stücke aufzusuchen oder aus den lebendigen Vorgängen der Handlung sich zu Gemüte zu führen. Was unsere Musikfreunde nicht alles kann! Wie sehr muss es sich erholen dünken, ohne Ahnung, den frühen an den dramatischen Dichtung heraus zu suchen Anweisungen doch selbst ein Goethe, als man ihn fragte, welche »Idee« er mit seinem Tasso eigentlich habe darstellen wollen — »Idee? dass ich nicht wüssten.« Herr Lohmann eben weiss es. Und da er es weiss, wäre es nach unserer Ansicht für das Verständniss der Sache vortheilhafter gewesen, das Stück noch demgemäss zu betiteln. Es würde dann etwa gelautet haben:

Die Rose vom Libanon
Dramatische Dichtung von der Einheit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Drängens, Strebens mit Umgebung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit,
in drei Aufzügen
von
Peter Lohmann
musikalisch beweiskräftig veranschaulicht
von
Joseph Huber

Dass Herr Huber die »Grundidee« wirklich musikalisch beweiskräftig veranschaulicht habe, wird wenigstens eine eigene Ansicht sein, und deren kleinen Zuhilligung können man ihm und dem Inhalt wohl nachsehen, nachdem Herr Lohmann die ganze lange »Einführung« eigentlich nur benutzt hat, um sich selbst heraus zu streichen, denn wenn er von seinem Collegen, dem Componisten spricht, so spricht es lediglich von den Pflichten desselben an die vorhergehenden, oben mit bezeichneten entsprechenden Worte, dem »Urtheil« des Gesammelten zu überliefern.

Unser Unfried mit dem Componisten dieser »Nachdichtungen« bekommen wie nun erst eben, nämlich in der unterwürfigen Stellung, in welche der Herr Dichter Lohmann ihn versetzt hat. Blickt man auf die glänzenden Vorbilder zurück — welche Veränderung! In jener Zeit, wo die Musik, ohne »Einführung« erfolgte, noch ganz auf dem »Laienstandpunkte« stand und von »stramgkünstlerischen« Gestalten keine Ahnung hatte, noch viel weniger wusste, was man »innerlich« im psychologischen Begründen und Entwickeln an Inhalten sitze, vor hundert Jahren schon hatte Gluck eine neue Oper verfasst, von welchen sowohl er wie sein Dichter glaubte, dass er etwas Neues und Besonderes enthielte. Sie fanden daher geraten, die Musik nicht so ohne weiteren in die Welt zu schicken, sondern ein allem vorwerthende Ansprechen der Hauptpunkte zu berühren. Diese Ansprache konnte indessen freilich nur der Dichter Calzabigi hatte natürlich die Ablehnung oder Anderen derselben zu besorgen. Unser unsere bis hierher gern deshalb nach? Er findet ihn nicht im Traum nun, trotzdem er von seinem Antheil an dem gemeinsamen neuen Werke durchaus nicht gering dachte, aus gesunden künstlerischen Instinct liegt er die entsprechende Zurückhaltung auf und sicherte dem Musiker, sobald das Hauptinteresse und mit derselben die schwerste Verantwortung begannen, die unverständliche Uberlassung. Wie hat sich dieses geändert! Der Verfasser schreibt jetzt eine »Einführung«, in welchen er nicht nur dem Publikum, sondern noch seinem Collegen, dem Musiker, den Standpunkt klar macht, den »strengkünstlerischen Standpunkt« und den »gegenständlichen Verlehnen im psychologischen Begründen und Entwickeln« deren Endergebniss sich dann heraus, dass der Musiker ein williger Knecht des Poeten geworden ist. Die ganze Unnatur dieses Verhältnisses würde erst gewahr werden, wenn die »Rose vom Libanon« wirklich eine Aufführung gelangen und ein beifälliges oder gebildeteres Publikum finden sollte. Wem es in Herrn Lohmann wohl, wenn viele von den Autoren—Hervorruf ihm widerfahren angewiesen würden? Wie Wilhelmine von Chezy bei der ersten Aufführung der Euryanthe im Wiener Theater rief: »Macht doch Platz, ich bin ja die Dichterin«, so würde Herr Peter Lohmann sagen können: »Werft mir doch auch einen Kranz zu, denn ich habe ja diese Grundidee von der Einheit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Drängens, Strebens mit Umgebung seelischer Keuschheit und Enthaltsamkeit allein dichterisch dargestellt!«

Ob ein derartiges Ereigniss eintreten kann, lassen wir dahin gestellt sein. Ein sympathisches Glück für Herrn Huber wäre es, das ist keine Frage, denn was sich unter Förderung aller musikalischen Grundrechte so rücksichtslos wie derselbe hingegeben hat, verdient an seiner Erniedrigung und Umkehr eine andere Lection, als diejenige ist, welche in Form von Theaterhetzen ertheilt wird. — —

Einstweilen wollen wir die ganze »Ausführung« zu vergessen suchen, oder als einen Scherz betrachten, und uns

des Opus selber ansehen. Dem Dichter soll hierbei ihr voll der gebührende Vorrang eingeräumt werden.

Sehen wir uns zunächst nach den Personen um, welche der Dichter aufs Feld schickt, so treten uns deren fünf entgegen, zwei nobilitierte ... Ein »Fürst« ist Bassist und hat zwei Sopranistinnen zu Töchtern; die erste heisst Mayanna, die andere Maja, sie sind nicht nur den Sopran, sondern haben auch den Namen gemein. Dass Namen gegeben werden, um ähnliche Dinge von einander möglichst zu unterscheiden, ist unserm Dichter wohl nicht eingefallen. Vielleicht verbirgt er auch eine besondere Absicht hinter den gleichen Namen, vielleicht repräsentieren die beiden Mädchen das gute und das böse Princip — doch wir wollen nichts verraten. Es genüge zu sagen, dass ihnen zwei Männer gegenüber stehen: Abdul, der »Feldherr« des Fürsten, und Azned, den Herr Lohmann so ins Ganze hinein einen »Eroberer« nennt, ersterer singt Bariton, letzterer Tenor. Herr Holzer hat also nur vier Stimmgattungen für besagte fünf Figuren. Dass der günstige Natur auch noch Vorsorge für eine fünfte Stimmgattung getroffen hat, für den Alt, und dem früheren Meister Pfannen ebenfalls eine Figur enthalten, wenn es vielleicht uns von Störungen, denen im Concertsaal des jetzigen Theaters kein Alt allerdings nicht mehr vor.

»Die Handlung spielt um das Jahr 1081 nach Christi Geburt«, und »Szenerie und Tracht in den morgenländischen Weisen«. Ganz nach Belieben. Aber wie kommen die Mauren nach dem Libanon? Oder will der Herr Dichter damit nur sagen, dass diese fünf Leutchen selbst ihrem Begleitpersonal sich nach dem maurischen Modejournal gekleidet haben?

Erster Anfang. Halle im fürstlichen Schlosse. Kaum hat ein ... stehender Männerchor einige Klagelaute von sich gegeben, als der »Fürst« auftritt und sich über die Toten beschwert. General Abdul will die inzwischen entstandenen Krieges in Schutz nehmen, wird aber schrecklich ausgebeutet, denn er hat mit dieser Schlacht jüngst erst eine Schlacht verloren und ist fliehend zu Hause angekommen, während sein Fürst von »Glück und Gott« ... Maja, die dabei ist, sucht ihren Vater zu besänftigen, aber ohne Erfolg; allerdings würde das, was sie sagt und wie sie es sagt (oder singt), auf uns auch keinen grösseren Eindruck machen. Der »Fürst« hat das letzte Wort, so lange er da ist, und als er schreitet hinaus, ist der erste Anfall zu Ende.

Zweiter Anfall. Der ausgescholtene Abdul wendet sich an seine Krieger und singt, in Prosa zwar, aber doch in ziemlich verständlichem Deutsch, wenn sie ihm ... dann und wann lassen ... seinen Pfl... gewesen ... so solle der Fürst Recht haben. Sie wissen wahrscheinlich keinen solchen Fall anzuführen, denn er sagt und singt weiter wie folgt:

Bass

Wohl ... aber auch wenn diese Klage zum

Unrecht wird an all dem Werk ... Gern hält ich

Dank dem Lob ... Glückes Schoosse nach Siegen

Sieg ... nun auch das ... hat ge ...

sei es so ... auch zum Fluch ... verhasst nicht

nur der ... bei Allah ... wenn ihr das ...

sprechen könnt ... verhasst ... Fürst — sei dei...

Macht ... durch ... ... Opfer ...!

Soweit lässt er sich einstweilen vernehmen. Das Bass-Solo ... ist also nicht etwa ein abgeschlossenes Stück, welches von dem Vorausgehenden oder Nachfolgenden zum Verständniss ... sondern in sich abgeschlossen. Möge jeder nun den Sinn ergründen und an der Schönheit und Klarheit der Prosa sich vergnügen! Sicherlich werden Alle zum Schlusse in das Lob einstimmen:

Und so hat Herr Lohmann ... drehte

Nach glücklich den Endreim zu Stande gebracht.

Was wir von der Musik beispielsweise haben, ... ebenfalls ... von dem, was hier in Noten ... wenigstens einen Vorgeschmack zu bekommen. Die Ramm... »Macht — knaht« lässt der Musiker ... als schwer errungen uns, darum ... ohne Begleitung ... und ... Viertelpausen denn von den ... Bläsern begleitet! Der »Feldherr« hat gesprochen. [Wer lacht?]

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In der vorigen Nummer S. 349, Sp. 2, Z. 4—10 ist gesagt, ... die ganze Einführung wieder abdrucken müssen. ... ist zu streichen, da in der That die ganze »Einführung« Lohmann's hier zum Abdruck gelangt ist.

Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke, mit besonderer Beziehung auf die „Denkmäler der Tonkunst“.

Eine Besprechung der erschienenen ... Halbbände der »Denkmäler« ... Herrn Prof. ... in Bonn herausgegebenen »Theologischen Literaturblatt« Nr. 40 vom 6. Mai d. J. giebt uns Ge-

*) Die Expedition der Sacrist... (Bergedorf bei Hamburg, ... Weissenborn ...) ... dass mehreren neuen Subscribenten die ... nicht ... gesandt werden konnten, weil die Exemplare vergriffen waren; der Neudruck aber jetzt beendet ist und die Zusendung ... erfolgen wird.

legenheit einen Gegenstand zur Sprache zu bringen, über welchen doch viele Meinungsverschiedenheit herrscht. Veranlassung aber gab der Beginn der Veröffentlichung der Kunst dringend halten ist. Zunächst lassen wir hier eine sehr umsichtige Recension des Herrn Thürlings hier folgen, die man gern lesen wird. Der Hauptpunkt, auf welchen es uns hier zunächst ankommt, ist durch gesperrten Druck hervorgehoben.

»In dieser Sammlung sollen die Werke der wichtigeren Tonkünstler von den Tagen des Palestrina bis zu den Vorläufern Haydn's und Mozart's zur Veröffentlichung kommen, mit Ausschluss jedoch der Werke Händel's und Bach's, deren Gesammtausgabe bereits seit Jahren von je einer besonderen Gesellschaft besorgt wird. Für die musikalische Kunst und Wissenschaft ist dieses Unternehmen von unberechenbarem Werthe, dass die grosse Mehrzahl der zur Veröffentlichung in Aussicht gestellten Werke war bis jetzt nur besonders glücklichen Geschicken zugänglich, denen es vergönnt war, in grossen öffentlichen oder privaten Bibliotheken Abschriften zu sammeln oder alte Manuscripte und Drucke, die ja so selten geworden sind, zu acquiriren. Durch diese neue billige Ausgabe sollen dieselben nun wieder Gemeingut der musikalischen Welt werden, wie sie dies auch wahrlich schon verdient haben. Jahrhunderte lang der Vergessenheit anheimgefallen. Denn der gewiss grössere Theil derselben gehört den glänzendsten Epochen musikalischer Kunstschöpfung an, der Periode der grossen Kirchenstile und der des Oratorienstiles, und die übrigen sind theils Denkmäler einer kaum ermatteten Nachblüthe, theils tragen sie bereits die herrlichsten Keime der Entfaltung neuer[illegible] Formen in sich. Dazu kommt, dass manches, worunter die Leistungen von Künstlern ersten Ranges, wie Carissimi, bis jetzt so selten und unbekannt geblieben ist, dass ihr Name fast einzig durch die bedeutendsten Historiker lediglich auf das Lob der Zeitgenossen angewiesen waren. Der zweite Band der »Denkmäler« beweist, dass auch das Schönste hervorgesucht und veröffentlicht werden soll.

Die Musik in der Kirche wird aber die jetzt begonnene Sammlung mit besonderer Freude begrüssen müssen. Denn wenn auch die Concert- und Kammermusik in ihr reiche Ausbeute suchen und finden wird, so lässt doch schon das durch dieselbe mächtig geförderte Eindringen einer strengeren Richtung in die Salons und die Concertsäle nicht verfehlen, auf das übrige Gebiet der kirchenmusikalischen Reform- resp. Restaurationsbestrebungen den wohlthätigsten Einfluss auszuüben. Wenn aber dies Hauptsache ist, der grösste Theil der Sammlung wird aus religiöser und aus specifisch kirchlicher Musik bestehen, und voraussichtlich werden wie in Bezug auf die letztere wenigstens was den grössten Meister angeht, recht bald aus dem Gebiet der Vierstimmigkeit hinaus und in das der den bisherigen Sammlungen so stiefmütterlich behandelte auf doch so überaus wichtige und edle Gebiet der einstimmiger und mehrstimmige Arbeiten hervorgebracht werden.

Es sollen immer vier Bände zugleich erscheinen, und es scheint Absicht zu sein, dass diese vier Bände jedesmal verschiedenen Kunstperioden und Kunstrichtungen angehören sollen, was gewiss sehr zu loben ist. Bis jetzt sind die ersten vier Bände an die Abonnenten versandt worden. Der erste enthält Palestrina's *Motectorum Liber I*, herausgegeben von Peter Bellermann. Nach dem angelegten Massstabe und für die Verhältnisse arbeitend, es fast als erfordere die Herausgabe bloss dieses Meisters im Ganzen 4 solcher Hefte[illegible] Bände. Die Ausgabe entspricht im Ganzen den Anforderungen. Das vollständige Freisein von Fehlern, die sorgfältige Unterscheidung in der Hinzusetzung der vom Componisten nicht geschriebenen Versetzungszeichen, vor allem aber die correcte Vertheilung des Textes, welche selbst der Proske nicht ganz über allen Tadel erhaben sein möchte, — alles dieses verräth die sichere Hand des Verfassers des »Contrapunkts«. Aber warum erscheinen die meisten Motetten in transponirter Form? Nicht allein das Lesen, sowie die schnelle Gestaltung der Ortseingebung wird dadurch unnöthig erschwert, und für die Ausführung eine bestimmte Tonhöhe quasi vorgeschrieben, jene aber dieselbe ist nicht einmal immer ganz passend gewählt. Möchte dieser Übelstand, der sich aus dem praktischen Gebrauche mehr hindernd als fördernd erhöht, in den folgenden Bänden einfach in Wegfall kommen. Auch die Originalschlüssel hätte dieser beibehalten werden dürfen, wenn nicht ebenfalls die ausgeschriebenen Schlüsselzeichen (Mezzosopran- und Baritonschlüssel) eine Ausnahme wünschenswerth machten. Wer die Sachen des Palestrina-Stiles nicht nach der Originalbezeichnung in beliebiger Tonhöhe ohne Mühe lesen und ausführen kann, oder glaubt, es nicht lernen zu können, der bleibe dem Heiligthume der Kirchenmusik fern. — Der 2. Band enthält Jephte, Judicium Salomonis, Baltazar und Jonas, vier Oratorien von Giacomo Carissimi (etwa 1604—1674). Diese sind in der That etwas ganz Neues, und nachdem er wahrscheinlich mit den meisten Werken Palestrina's, ebenso, muss man wohl billig staunen, dass diese grossartigen und wichtigen Tonstücke so lange im Verborgenen schlummern konnten. Es existirt kein Musikgeschichtsbuch, welches nicht geblüht auf die Lobsprüche seiner Zeitgenossen, Carissimi als einen epochemachenden, bahnbrechenden Künstler ersten Ranges bezeichnete. Und was war bis heute von ihm bekannt? Nur Bruchstücke wenig bedeutender Art, was um so mehr zu bedauern war, weil der edle Meister sein ganzes langes Künstlerleben ausschliesslich den erst erwachten Formen der Kirchenmusik, des Oratoriums und der Cantate gewidmet hat, während der einst geistreich erwachte Stil dieser Meisterzeit sich hauptsächlich der Oper zuwandte. Da jetzt von Chrysander herausgegebenen vier Oratorien geben uns einen Einblick in die Stellung des Componisten. Die Solosätze haben jene formen abnormalischen Neuerungen des Cyprian de Rore, des Orlando Gabrieli und der Monteverde in ihrer ganzen Ausdehnung. Das Bestreben, die einzelnen Gedanken des Textes durch eine fein angepasste, treffende Charakteristik zu illustriren, kommt hier in besonderer Weise zur Geltung, und ein geordneter arioser Stil bildet sich aus dem regellosen Recitativ heraus. Sehenswerthe Arbeiten sind in dieser Beziehung die Gesänge der Frauen des Königs Salomon und das Gebet des Jonas im Bauche des Fisches: *Justus es Domine*. Bei den grossen meist sechs- oder achtstimmigen Chören ist die Tonalität der Kirchentöne im Grossen und Ganzen ziemlich streng beibehalten. Die gewaltige polyphone Melodik der alten Schule erscheint allerdings stark verblichen, und man vermisst auch das eigenthümliche Wesen des kirchlichen Contrapunktes. Eben so wenig ist die dramatische Kraft Händel's und Bach's in den Chören Carissimi's bereits völlig zum Ausbruche gekommen, allein wir wissen nicht, wie ein Compromiss zwischen Kirchen- und Oratorienstil künstlicher und wirkungsvoller zu Stande gebracht werden könnte, als es hier geschieht. Die Chöre: *Plorate filii Israel*, *O populi terris* und vor allem die beiden grossen Doppelchöre im Jonas sind von ergreifender Schönheit. — Der 3. Band enthält Kirchen- und Kammersonaten von Arcangelo Corelli (1653—1713), herausgegeben von Jos. Joachim. Dieser grosse Componist und Violinvirtuos war Schüler des päpstlichen Sängers Matteo Simonelli. Seine meist für drei Streichinstrumente und Orgel resp. Clavier gesetzten Sonaten sind in einem durchaus edlen Stile geschrieben, und namentlich die langsameren Sätze lassen nicht undeutlich den Zusammenhang ihres Meisters mit der älteren Schule erkennen. Gerade um dieses Umstandes willen wird

nach das dahinfarbe Orgelspiel aus Basis des wesentlichen Nutzes zu stehen haben, denn es ist mehr als erwünscht, dass sich dieses dem Stil des wieder aufgeführten classischen A Capella-Gesanges möglich ist [illegible] — Der I. Band enthält Claviermusik von Franz Couperin (1668—1733), herausgegeben von Joh. Brahms. Schon ihrer grossen Geschichtsbedeutung wegen [illegible] zu empfehlen. Auf das Clavierspiel der damaligen Zeit haben sie einen grossen Einfluss ausgeübt, und selbst Joh. Sebastian Bach empfahl sie seinen Schülern zum Studium. — Betreffs der äusseren Ausstattung des ganzen Werkes wäre nur Lobenswerthes zu berichten [illegible] mit untergelaufenen Druckfehler sind nicht wesentlicher Art.

Bernburg. *Adolf Thüringer.*

Wesentlich störend sind die vorhandenen Druckfehler nun wohl eben nicht, aber für gewissenhafte Herausgeben doch immerhin fatal, z. B. wenn im Bc. Laus von Cariosimi S. 88 Takt 7 [illegible] gedruckt ist. Aus dem vorletzten Takte auf S. 84 kann man zwar schliessen, dass es so [illegible] heissen muss, aber nicht Jeder wird dies sogleich bemerken. Die Mittheilung von Druckfehlern [illegible] wird daher stets mit Dank entgegen genommen werden.

Nun zu der Schlüsselfrage. Herr Dedo Thüringer spricht sich sehr bestimmt dagegen aus, dass im Druck Veränderungen vorgenommen worden sind und hat damit, wie ich vorschnell kann, zugleich der Meinung Bellermanns Ausdruck gegeben. Derselbe war von Anfang an dafür, die Mond Tonarten in der Tonhöhe und der Schlüssel zu lassen, welche sie in den Originaldrucken aufweisen, und jedem Herausgeber wird solange ein solches Verfahren für das einfachste und richtigste halten, bis [illegible] wie die unleugbar vorhandenen Schwierigkeiten behoben werden sollen.

Sehen wir zunächst ganz ab von dem, was man die «Bedürfnisse des gegenwärtigen Publikums» nennt — denn die grosse Menge ist erfahrungsgemäss [illegible] — und betrachten wir die Sache rein an sich. Die alten Originaldrucke enthalten nicht die Partitur, sondern die einzelnen Stimmen. Die Art der Notirung für die einzelnen Singstimmen erklärt sich aus den praktischen Absicht, und das Hilfslinien auszukommen. Weitere Absichten bezüglich des Stimmencharakters und der Vortragsweise waren wohl damit verbunden, denn dieselben Stimmen, namentlich die der mittleren Lagen, wurden zu verschiedenen Zeiten verschieden besetzt, und was jetzt oder in Zukunft möglich ist, wird von der früheren Besetzung immer noch beträchtlich abweichen. Die Hilfslinien dienen zwar höchst übersichtlich den Umfang einer gewissen Stimme an und sind insofern für die Vocalcomposition lehrreich. Die Lehre bleibt aber ebenso nachdrücklich, wenn sie auch nicht gerade durch diese Aeusserlichkeit veranschaulicht wird. Wieweit die Notirung dieser alten Stimmen für eine neuere Partiturausgabe zu benutzen sei, ist daher lediglich eine Frage der Zweckmässigkeit.

Die Vorlage, in welcher die Compositionen dieses Stiles aufgezeichnet sind, gilt bekanntlich nicht immer als Tonhöhe für die Ausführung. Die Aufzeichnung richtete sich nicht nach der Tonhöhe, sondern nach der Tonart; man war deshalb oft genöthigt, auf der Basis solcher Leiter eine Stufe zu wählen, welche für die Ausführung um mehrere Töne zu hoch lag. Herr Thüringer sagt mit Recht, dass jede Transposition das Erkennen der wirklichen Tonarten erschwere, ebenso den Sachkenner, auf dessen Urtheil es doch vor Allem ankommt, und ich würde diesem Einwande ein noch grösseres Gewicht beilegen, wenn die sich ergebenden Schwierigkeiten so leicht zu beseitigen wären. Bei der Aufzeichnung im Genügen der Tonart ist der wirklichen Aufführung gegenüber nur als eine Transposition anzusehen. Bei anderen Mitteln, die Tonart zu deuten zu dienen, müssen wir also doch wohl zunächst darauf Bedacht nehmen, den Hauptzweck unter Partitur zu erfüllen: die Aufzeichnung in der annähernd richtigen Tonhöhe.

Dass die Tonhöhe bei den vierstimmigen Motetten nicht immer ganz passend gewählt sein, ist mich von anderer Seite [illegible] durch Aufführung geprüften Beispielen hervorgehoben, und der Herausgeber selber hat mehr wiederholt seine Zweifel in dieser Beziehung angegeben. Sollte man aber deshalb unterlassen, die Tonhöhe annähernd richtig zu bestimmen? Diese Folgerung wäre gewiss zu weit gegriffen. Das einzige, was man verlangen darf, ist, dass nicht streng und willkürlich, sondern aus [illegible] Grund möglichst Erwägung und in der praktischen Erfahrung die Wahl getroffen werde. Hiermit sind freilich Anforderungen ausgesprochen, welche zur Zeit leider nicht erfüllt werden konnten, namentlich ist die genügende praktische Uebung der in Rede stehenden Tonsätze immer in Regensburg und in Köln wohl nirgends zu finden, und ob selbst dort vor der Publikation des I. Bandes der Denkmäler der ganze erste Buch der mentionnirten Motetten gesungen wurde, möchte doch zu bezweifeln sein. Wo aber die praktische Erfahrung herkommen? Dennoch halte ich an der Forderung fest, dass die Denkmäler es als ihre Pflicht betrachten müssen, dem der Sache ferner Stehenden den Zugang zu erleichtern. Die Tonhöhe kann und darf dieselbe Stelle wird doch nicht nach Wind und Wetter verschoben sein, sondern sogut wie das Tempo ihr Normalmaass haben. Dasselbe richtig zu bestimmen, ist nun freilich schwer, weil mancherlei Erwägungen und Kenntnisse dabei in Betracht kommen, aber der Kenner wird doch annähernd den Punkt treffen, wo die verschiedenen Stimmen in natürlicher Lage sich zu einer ausdrucksvollen wohlklingenden Harmonie vereinigen. Was für den Denkmäler schon [illegible] wird dem ferner Stehenden — und hat sich unsere Mehrheit auch der besten gehören zu diesen — gewissermassen [illegible], dass diese nicht einmal einen Versuch macht [illegible], sondern unweigerlich Herr Thüringer Buch befolgt und einen Heiligthume der Bücherwerke [illegible]. Alle aufgenommenen Neudrucke der alten Kunst haben aber nur Sinn und die Berechtigung, wenn sie Sache der Massen der Kunstpraxis zugänglich gemacht. In der That sollten wir uns bemühen, Perlen wie Palestrina nach und nach so allgemein bekannt zu machen, wie die Maler des 14. und 15. Jahrhunderts. Ich glaube wir vernachlässigen unsere Pflicht, wenn wir einen solchen Zeitpunkt nicht beharrlich anstreben. Der Einzelne für sich vermag aber nicht allzu viel zu leisten. Hier wäre daher eine schöne Gelegenheit, wo sich Vereine von Kunstgenossen zusammen wirken könnten. Gelehrte Arbeit und praktische Versuche sollten Hand in Hand gehen und gemeinsam die einzig richtige Fassung feststellen, in welcher diese Vocalmusik zu drucken ist. Das ist jetzt noch nicht der Fall, aber vielleicht giebt unsere Palestrina-Ausgabe der Motetten zu einem solchen Vorgange. Die Publicationen des «Denkmäler» werden im Anfang zum Theil auch deshalb vorzeitig ins ganze betrieben, damit wir die Urtheile der Kunstwelt hören und möglichst früh Nutzen daraus ziehen können, dann eine so umfassend angelegte Sammlung dürfte nur gedeihen, wenn ohne Eigensinn dabei verfahren wird.

Sämmtliche für den Vortrag zu hoch aufgezeichnete Stücke einfach so zu belassen, würde noch mehr für sich haben, wenn man sie ohne irgendwelche Aenderung durchzuführen wäre. Aber dies sind eben diejenigen Stücke, welche ohne den 𝄞-Schlüssel den C-Schlüssel auf der zweiten und dem

Basschlüssel auf der dritten Linie haben. Die beiden letzten Schlüssel beibehalten, hiesse die Musik für alle Stimmgattungen unleserlich [illegible] machen und sie in [illegible] ändern, würde die Merkzeichen der Transposition zerstören. Ich glaube daher, dass es am rathsamsten ist, für die Musik Palestrina's und was derselben ähnlich ist, überall den C-Schlüssel in den drei gebräuchlichen Lagen nebst dem altbekannten Basschlüssel anzuwenden und diejenige Tonhöhe zu wählen, welche sich für die Ausführung als die passendste erweist.

Ueber Fragen dieser Art muss eine Verständigung wohl schwer zu erreichen sein. Wäre das nicht der Fall, so hätten wir schon seit 30—40 Jahren eine Gesammtausgabe Palestrina's, und dieser grosse Meister, wie er der Erste war in dem Reigen der überragenden Grössen, würde dann auch der Erste gewesen sein, dem unsere Zeit mit seinen Werken ein Monument errichtet hätte. Ich weiss nicht, ob es bekannt ist, dass der päpstliche Kapellmeister Baini, der Biograph Palestrina's, mit dem kunstbegeisterten Bunsen, welcher sich damals (um 1830) als preussischer Legationssecretär in Rom befand, eine grosse Ausgabe in 36 Bänden beabsichtigte. Der damals in Italien weilende Dr. Härtel wurde für den Plan gewonnen und war bereit, seinem ganzen jugendlichen Eifer und die reichen Mittel seines grossen Verlagshauses für die Sache einzusetzen; die Unterstützung der preussischen Regierung war zugesichert, namentlich der Kronprinz wahrhaft enthusiasmirt dafür; kurz, Alles war im besten Gange. Der Druck selbst begann; die Vorbesprechungen fanden statt. Da ergab sich, dass Baini nicht mehr und nicht weniger verlangte als einen einfachen Wiederabdruck der alten originalen Aufzeichnungen ohne Transpositionen und ohne irgend welche Aenderungen der Schlüssel. Alle Betheiligten ausser Baini waren der Meinung, dass dies undurchführbar sei, und weil keine Verständigung zu erzielen war, so blieb ein Werk liegen, welches einer der allergrössten gewesen [illegible] wäre.

Aus diesem Vorgange Nutzen zu ziehen, schien uns um so mehr geboten, weil unsere Ausgabe nicht mittelst durch eine ähnliche Gunst der Umstände in die Welt getragen wird, sondern zu einer Zeit erscheint, wo die Musiker ihre Ausgaben nach ganz anderen Zielen hinsteuern, und wo die Kirche, namentlich die katholische, auf welche es hier hauptsächlich ankommt, in musikalischer Hinsicht alles eher zeigt, als den Geist Palestrinischer Würde, Tiefe und Freudigkeit. Mein Freund Bellermann hat daher bereitwillig all der Mühe sich unterzogen, welche eine Transposition dieser Tonsätze und was damit geboten, mit sich bringt. Haben wir nicht zu dem Fall schlagen der Baini-Bunsen'schen Unternehmung nicht die rechte Lehre entnommen, so mache man uns darum klar. Gibt aber weiter nichts, als eine noch grössere Sicherheit in den Transpositionen, so wolle man Hand anlegen und helfen. Könnte eine Palestrina-Vereinigung für diese Edition sich bilden, es würde ab das als ein sehr erfreuliches und für den gesicherten Fortgang des Unternehmens höchst förderliches Ereigniss betrachten. Demjenigen, was dieselbe für gut befände, würde ich meine persönliche Meinung in dieser Angelegenheit gern unterordnen. Vielleicht ziehen die Herren Thierlings Boerner, Witt u. A. einen solchen Plan einmal näher in Erwägung.

Die Schlüsselfrage ist nicht nur für Palestrina, sondern für sämmtliche ältere Tonwerke von Bedeutung, und man muss bezeichnen, überall nach festen, aber einfachen Grundsätzen zu verfahren. Bei Carissimi ist es schon anders, als bei Palestrina. Wer meine Ausgabe durchsieht, wird wahrscheinlich ersehen, Ich bin kein Liebhaber des C-Schlüssels für die obere Gesangsstimme, weil überall der Violinschlüssel gesetzt ist. Aber die älteste derjenigen Handschriften, welche ich benutzte, eine noch aus Carissimi's Zeit herstammende Copie, hat schon denselben Schlüssel. Es ist dies eine französische Abschrift, für die oberen Begleitstimmen setzt sie denselben Schlüssel aber auf die erste Linie. Ob dies nur eine Folge des französischen Brauches war, oder sich schon bei Carissimi vorfand, bleibt unentschieden, weil keine der Oratorien bisher in seiner Handschrift bekannt geworden ist. Aber angenommen, er selber hätte den Violinschlüssel für die Begleitung auf die erste Linie gesetzt, würde ich ihn doch geändert und der Singstimme gleich gemacht haben. Denselben Grundsatz habe ich bei der Händelausgabe befolgt. Bei Händel steht der Sopran (Canto wie er bei ihm heisst) ohne Ausnahme im C-Schlüssel. Hätte er nun anhaltende Vocalmusik geschrieben wie Palestrina, so würde ich nicht daran rütteln, denn für eine Vocalpartitur ist dem Schlüsselfolge die einfachste und beste. Aber er schreibt alles mit Instrumentalbegleitung, und zwar so, dass die Violinen und Oboen sehr oft lediglich die oberste Singstimme mitspielen. Was ist wohl natürlicher als Gesang, die unisono abgehen und auch in gleichem Schlüssel zu bringen? Dennoch habe ich gethan und fürchte kaum begründeten Tadel zu vernehmen, wenn ich bei ähnlicher Musik ebenso verfahre. Das Original ist nicht alterirt, die Partitur aber durchsichtiger geworden.

Bei älteren Instrumentalwerken muss von der früheren Art der Aufzeichnung noch mehr abgesehen werden, obwohl nicht zu leugnen ist, dass derjenige, welcher sich in die alten Ausgaben von Frescobaldi, Couperin, Muffat etc. eingespielt hat, die moderne Vereinfachung weniger übersichtlich findet. Auf dieses Gebiet können wir hier nicht näher eingehen; ich führe es nur als weiteren Beleg dafür an, dass eine einfache Wiedergabe der alten Schlüssel, wenn man nicht lediglich antiquarisch verfahren will, eigentlich auf keinem Gebiete der älteren Tonkunst streng durchführbar ist.

Mögen diese Worte freundlich aufgenommen und geprüft werden! Chr.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Berlin. [illegible] Freitag den 8. November ist Prof. Grell achtzig Jahr alt geworden. Die Mitglieder der Singakademie versammelten sich Abends [illegible] Tages [illegible] am Sonntag am 6ten in [illegible] Saale der Singakademie, um ihrem allverehrten Meister einen herzlichen Glückwunsch und musikalischen Morgengruss zu bringen. Man hatte hierzu zwei eben so schöne als passende Compositionen Grell's gewählt: das Lied Op. 10 40 ... [illegible] und den erst vor kurzem erschienenen Psalm 84 ... [illegible] für acht Stimmen (Chor und vier Solo-Stimmen). Zwischen diesen beiden Gesängen, welche gleichsam den Rahmen der Feierlichkeit bildeten, sprach Herr Musikdirector Blumner, der zweite Dirigent der Akademie, in einer kurzen Anrede die Glückwünsche der Gesellschaft aus, auch hatte derselbe ein recht wohlklingendes achtstimmiges Psallite für Chor- und Solostimmen componirt, welches dem [illegible] folgte. Die drei genannten Gesänge wurden [illegible] Sänger ... [illegible] Sicherheit und Wohlklang vorgetragen und bewegten den überraschten greisen Meister sichtlich auf das Tiefste. Möge es ihm beschieden sein, noch eine recht lange Reihe von Jahren in ungeschwächter Kraft dem Institute vorzustehen und zum Segen der Kunst zu wirken.

Berichtigung.

In Nr. 44 S. [illegible] Op. 2 Zeile [illegible] »mit Wahrheit und Wohllaut des Klanges« statt »mit Wahrheit und Wohllaut«.

ANZEIGER.

[111]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bagge, S., Op. 15. **Sechs Etuden**, in allen Dur-Tonarten. Für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.

Beethoven, L. v., **Sonaten** für Pianoforte und Violine. Arrang. für Pianoforte und Violoncell von Friedr. Grützmacher.
Nr. 4. G dur. Op. 30 Nr. 3. 1 Thlr. 10½ Ngr.

—— **Symphonien** Nr. 1—9. Partition de Piano par F. Liszt. Vol. II. Nr. 1—9. Roth cartonnirt 1 Thlr.

Chopin, F., Op. 25. **12 Etudes** pour Piano. Nouvelle Édition. 8. Roth cartonnirt 1 Thlr. 15 Ngr.

—— Op. 40. **2 Polonaisen** für das Pianoforte. Bearbeitet für Orchester von J. F. Blathe.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr.

Händel, G. F., **Concerto Grosso** für 2 Oboen, 1 Violinen, Viola, 1 Violoncell und Basso continuo. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen ausgesetzt von G. King. 1 Thlr.

Heller, Stephen, Op. 130. **Trois Ouvertures** pour Piano.
Nr. 1. Pour un Drame. 22 Ngr.
Nr. 2. Pour une Idylle. 1 Thlr.
Nr. 3. Pour un Opéra Comique. 20 Ngr.

Köhler, L., Op. 141. **Sonaten Studien** für den Clavier-Unterricht. Heft 1. 1 Thlr.

—— Op. 111. **Die Technik** der Mittelstufe in ihren Grundformen ... des Clavierunterrichts ... 2 Thlr. in ... à 1½ Thlr.

Meister, Alte, **Sammlung werthvoller Clavierstücke** des 17. und 18. Jahrhunderts herausgegeben von E. Pauer. Zweiter Band.
Nr. 11. **Scarlatti, Domenico**, 6 Sonaten. 17½ Ngr.
Nr. 12. **Mattheson, Johann**, Suite Nr. 1 C moll. 15¼ Ngr.
Nr. 13. **Couperin, François**, La Bernan. L'Angelique (Allemande) ... Le Gazelet Dolbeau. 12½ Ngr.
Nr. 14. **Schobert**, Menuetto und Allegro molto. 7½ Ngr.
Nr. 15. **Mozart**, Gigue und Allegro ... 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., **Ouverturen** zu Orchester. Für 2 Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann.
Nr. 1. Sommernachtstraum. Op. 21. 1 Thlr. 5 Ngr.
Nr. 2. Fingalshöhle (Hebriden). Op. 26. 1 Thlr.

Mozart, W. A., **Menuett** aus dem Quartett ... Es dur. Für das Pianoforte arrangirt von ... 11 Ngr.

Reinecke, C., Op. 93. **König Manfred.** Oper in fünf Acten ... Vorspiel zum fünften Act. Arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn. 15 Ngr.

Schnabelt, H., Op. 27. **Sechs vierstimmige Gesänge**, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 11¼ Ngr.

Schumann, R., Op. 61. **Kreisleriana** für das Pianoforte. Arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn. Heft 1 und 2 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Vogt, Jean, Op. 10. **Prélude et Toccata** pour le Piano. Nouvelle Édition. 11 Ngr.

---

[110] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei geistliche Chöre
„Beati mortui“ und „Periti autem“
für vierstimmigen Männerchor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 115.

Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3¾ Ngr.

Ferner:

Trauer-Gesang
für gemischten Chor

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 116.

Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[119] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien soeben:

Zweite Suite
in Canonform
FÜR ORCHESTER
componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 6 Thlr.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 20 Ngr.

---

[101] Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur

erschienen nachstehend verzeichnete patriotische Compositionen, die in jetziger Zeit besonders empfohlen zu werden verdienen:

Brahms, Joh., Op. 41. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor. 8.
»Ich schwing mein Horn ins Jammerthal.« »Freiwillige her!« »Geleit.« »Was freut einen alten Soldaten?« »Marschiren.« »Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang.« »Gebt Acht!«
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 5 Ngr.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von Herm. Lingg für Männerchor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Chorstimmen 12 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 3¾ Ngr.)
Orchesterstimmen in Abschrift.

Kuntze, Carl, Op. 132. **Soldatenliebe.** »Soldaten marschiren mit Thoro heraus.« Gedicht von A. Schultz für vierstimmigen Männerchor. 8.
Partitur 10 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr.

—— Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

Kunkel, Gotth., Op. 33. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von Marie Döring. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte.
Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 15 Ngr.
Chorstimmen 1 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 1¼ Ngr.)
Instrumentalstimmen in Abschrift.

Schäffer, Aug., Op. 121. Nr. 1. **Deutsches Bannerlied.** ... auch unter ... deutschen Lande ... für gemischten Chor mit Pianoforte.
Partitur und Stimmen 25 Ngr.
Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

—— Nr. 2. Dasselbe Lied für 4stimmigen Männerchor. 8.
Partitur 7½ Ngr. Stimmen à 1½ Ngr.

—— Nr. 3. Dasselbe Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12½ Ngr.

—— Nr. 4. **Banner-Marsch** nach demselben Liede für Pianoforte zu 2 Händen. 7½ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen 20 Ngr. (Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 3 Ngr.)
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[illegible]

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 16 November 1870. **Nr. 46.** V. Jahrgang

Inhalt: Die Rose vom Libanon. Oper von Joseph Huber (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Harmonielehre von Friedr. Wilh. Sering). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber.

(Fortsetzung.)

Den 3. Auftritt wird durch Maysuna bewerkstelligt, die im Hintergrunde geraume Zeit hat (man erfährt nicht zu welchem Zwecke) und nun am Anfange, wie es ihre Natur mit sich bringt, hervortritt:

> [illegible] Tränen
> gaben die Frucht der faulen Saat
> [illegible]
> Doch neue Blüthen verscholl im Tammat etc.

Besagte »Frucht der faulen Saat« hat sie zwar [illegible], aber es ist erklärlich, dass sie als Prinzessin nicht viel von Landwirthschaft versteht, sonst würde sie wissen, dass eine »faule« Saat eben diejenige ist, welche [illegible] keine Frucht bringt, denn eine faule Saat ist eine keimunfähige Saat.

Es kommt aber noch besser. Alle gehen ab und überlassen Maysuna den 4. Auftritt allein. Sie füllt ihn folgendermassen aus:

Aus ge-stossen wo ich zur Mit-te — wohin soll ich
wenden den sehnenden Blick? In
langen Jah-ren trachte-te ich [illegible]
Feuer an zu fa-chen in der Brust; Ich
wollt' es in Schwärmen rin — gen und ja —
gen nach See-len-glück In Lie-be
glühend al-le Herzen zu ge-winnen. —
Ver-ge-bens! Wie ich mich mühte
wie ich rastlos umsonst mein Ei-fer

V

[illegible]

A-them des Ni- ... ward meine Lie-be

ver sehren-de Pest, ver sen-gen-des

pizz.

Feuer; sie dörrte das Mark sie brannte(?) die Herzen;

wo ich such nah te schwand Vertrau-en, wo ich Rei-

Voll.

Viola; Viol. I (?)

Bass.

n) eben woll- te zur bre-hen, welk-te die

Blü-the dorrte das Kraut.

Wol klag-te man da,

wol schrien in mir: wah-re Lie-be

lan-dert Ent-sa-gen fordert Treue als erstes Ge-bot;

Thö-richte Treu-e sehlim-mes Ent-sa-gen,

was zu Liebe muss ge-win-nen, meine

Treue fordert Sieges ... ewig ich lieben

treu sei nun ... das stol-ze Glück! — —

(Ohne Begleitung.)

Die a-ber die ihr im Un-

(Viole.)

glück banget, schwindet da hin mit eu-rem

Wahn (Geigen tremolo.)

(Violonc.)

dem Sie-ges-san-ge gen Jauchze mein

*) Das eingeklammerte f ... ist hier angesetzt, denn der halbe Takt ist in der Partitur aus Versehen leer gelassen. Viel eher soll es d sein, weil dies mehr dazu passen würde dass es in der sechsten ... Die vorangehenden 6 Takte sind in jeder Beziehung unwahrscheinlich

Herr! Stär-ke soll sich zur Stärke ge-sel-len.

Wenn er in sei-ner Heldenpracht dann des

Thrones Sie-ges-staf-fel steigt, an der hoffenden

Seele sich ver-geht; dem

Sie-ger ent-ge-gen Judah-s mein

Haus.

Du ho-het der Hel-lenkreis dem die-net die

Stär-ke, [Viol. I Trompete.] Wir-

den und Wo-gen ge-beut der Held, wo den Sie

nen der Sie-ges gefühl muss er an. zu Wiesenbau such

sei gan- ge-gan-gen sei, ge-

wal-ti-ger Held!

Dies ist die ganze Scene; sie musste ganz gegeben werden, was uns leid that und sehr beschwerlich war, aber sich nicht vermeiden liess, denn nur wenn man das Ganze in einer Skizze übersieht, vermag man sich von der trostlosen künstlerischen Verirrung und Verblendung, die hier stattfindet, eine Vorstellung zu bilden. Wir schreiben für Leser, die sich die Mühe nehmen aufmerksam zu lesen; berühren also das fürchterliche Deutsch und die entstehenden Gesangstexte im Einzelnen nicht weiter; mit Hülfe des Textes kann sich Jeder auch eine annähernde Vorstellung von der gemischten Mannigfaltigkeit der Begleitung bilden. Aus all den Ungeheuerlichkeiten ragt als das Ungeheuerlichste aber Scene die plumpe Prostitution welche Herr Lehmann mit einer seiner Hauptpersonen vornimmt. Er gedachte an derselben darzustellen das «äusserliche Sehnen, Drängen, Hirschen im Umgebung weiblicher Keuschheit und Enthaltsamkeit», also — wenn man dies am besten verständiger ausdrückte — das Verwalten des sinnlichen Zuges in einer weiblichen Persönlichkeit, welches dieselbe mit Verletzung der Ehre und Scham, dem Feinde des Vaters und des Volkes, dem gewaltsamen Herberger in die Arme wirft. Es liegt darin eine psychologische Wahrheit und ein schon vielfach erprobtes dramatisches Motiv. Unser Dichter, der auch alle zutiefsten Forderungen Aristotelischer Dramatik zu beleidigen vergeht, weiss aber nichts daraus zu machen als eine bestialisch-sinnliche Schilderung. Herr Lehmann und sein Compagnon wollen uns einen dramatischen Charakter psychologisch enthüllen und malen uns ein Thier. Und das ist der Heros davon.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauche in Seminarien. Von **Friedr. Wilh. Sering.** Magdeburg, Heinrichshofen 1879. XII und 256 Seiten gr. 8.

Ein fleissiger Schriftsteller, welcher bereits ein Dutzend nützlicher Werke namentlich für den Gebrauch in Lehrer-Seminarien publicirt hat, veröffentlicht hier nun eine vollständige Harmonielehre. Der Verfasser ist Musikdirector am Seminar in Barby. Ein mehrjähriger Unterricht an drei Seminarien steht ihm als Erfahrung zur Seite und die Lehrgabe scheint ihm in besonderem Maasse zu Theil geworden zu sein. Die

Harmonielehre ist ihm und methodisch fortschreitend angelegt und wird in dem für sie bestimmten Kreise überall mit Nutzen gebraucht werden können.

Lehrbücher, welche nicht für die freie Kunstübung im Allgemeinen, sondern nur für gewisse Fassungskräfte, gleichsam für bestimmte Stände, angerechnet werden, und für die Beurtheilung dein dunkleren Gegenstand, dann der bestimmte Zweck, für welchen dieselben geschrieben sind, muss berücksichtigt werden; die Kunstlehre an sich derart und anerkannt aber nur Einen Zweck. Der Herr Verfasser ist in Berlin gebildet und nennt Emil Grell und Marx seine Lehrer; aus dem ganzen Buche ist aber deutlich zu ersehen, dass er in Wahrheit nur des letzteren Schüler heissen kann. Er nennt ihn wenn [illegible] früh heimgegangenen unvergesslichen Lehrer, und Freilich steht Jedem frei; hoffentlich ist Herr Sering aber nicht der Ansicht, dass Marx, und mehrere solche Lehrer, wie die in seinen letzten 15 Lebensjahren publicirten [illegible] sehen hat sollen. Er sagt: »Dem Principe nach stehe ich treu auf der Seite meines zu früh heimgegangenen, unvergesslichen Lehrers A. B. Marx; die mancherlei Abweichungen in der Ausführung sind durch die Verhältnisse des Seminars geboten.« Er beginnt sodann mit der Harmonisirung der auf- und absteigenden Dur-Tonleiter und einfacher leitereigener Melodien durch [illegible] und gegebenen Grundaccorden, während Marx die einstimmige Composition als Anfang gepaart [illegible] Compositionslehre annimmt. Der grosse Lehrer der Tonkunst hatte den studirenden Kunstjünger vor Augen, dem dem es ausgebildetes Verständniss der Gestaltungen der Melodie erwünscht [illegible] in Seminaren dagegen muss der Weg nicht durch [illegible] dass die Herren, welche die Vorstufe zur Harmonielehre in ihrem letzten Kapitel gebotene hat, ihre angemessene Verwerthung und Anwendung finden. Die eigentliche Lehre von der Melodie ist viel schwerer als die angedeutete Harmonie-Anwendung, und in Seminarien dann die erstere, da sie im gewissen Sinne zum Componiren (zur Melodiebildung) anleitet, überhaupt [illegible] Wir führen diese Worte zunächst an, um dem Verfasser zu sagen, dass er — so wie die Sachen jetzt liegen — ganz recht daran gethan hat, abweichend von Marx mit Harmonieaufgaben gegebener Melodien zu beginnen; sodann aber auch um ihm bemerklich zu machen, dass er sich einer kleinen Täuschung hingiebt, wenn er dennoch meint, dem Principe nach treu auf Marx' Seite zu stehen. Seinen Neigungen nach steht er treu zu seinem alten Lehrer, denn ist kein Zweifel, aber Neigung und Princip sind sehr verschiedene Dinge. Was man bei Marx das Princip nennen darf (wenn man überhaupt von einem Principe bei ihm sprechen will, denn es Grundsatz ist es eine Verfahrungsweise), wird aufgegeben, sobald man den von ihm gewählten Gang des Unterrichts verlässt, denn sein Princip besteht lediglich in seiner Methode. Princip ist im Grunde etwas anderes, es greift über die Methode hinaus und schafft auf rein geistige Weise einen Standpunkt der Kunstbetrachtung. Aber ein solches hat Marx niemals erreichen können, denn in allen höheren Dingen war er confus, obwohl mit vorzüglichen Geistesanlagen; seine Stärke und die Ursache seines grossen Erfolges liegt in seiner Methode. Er beginnt mit der einstimmigen Composition und zwar zugleich mit [illegible] Kunstschülern. An die Sache gesehen war dies durchaus willkürlich, [illegible] unerlässlich; aber die Methode hatte so einen grossen Reiz. Wollte er nicht [illegible], sondern consequent den Unterweisung beginnen, so gab es nur Einen Weg, den der alten Contrapunktik, wie z. B. Grell ihn lehrt; dies ist der consequente Anfang der alten einfachen, der alten gesetzmässige. Aber hätte Marx in diesen Weg eingelenkt, wie stände es dann mit seiner Originalität? Wenn der Verfasser meint, »die eigentliche Lehre von der Melodie ist viel schwerer als die von der Harmonie«, so dürfte Marx auch nicht anders gehandelt, mit ihr zu beginnen. Aber so liegt die Sache doch eigentlich nicht; die [illegible] wird immer die nächste sein, denn sie ist das Bekannte, was jeder mitbringt, an welches unmittelbar angeknüpft werden kann, und den [illegible] Fortschritt ist das [illegible] Wenn man A gesagt hat, muss man allerdings auch den Muth haben B zu sagen; der Fehler von Marx besteht aber darin, dass er nicht einmal richtig A gesagt, sondern den Schüler geradezu in ein wegloses Kunstgestrüpp geführt [illegible] habe.

Soviel sei hier nur bemerkt, um das über Herrn Sering's Stellung zu Marx Gesagte klar zu machen. Wo der Verfasser einfach den Weg der Unterweisung geht, wenn er den für seinen bescheidenen gemeinsamen Zweck Passende treffend zusammen zu stellen, wo er aber darüber hinausgreift, geräth er in jene vagen Allgemeinheiten, mit welchen die Bücher seines Lehrers angeschwellt sind. »Jeder Ton hat bestimmten Ausdruck, seine Beziehung zu anderen Tönen entspricht einem durch das ganze Tongebiet bindend geltenden Gesetze der Zusammengehörigkeit aller Töne. Diesem inneren Tonleben angemessen muss das Lehrbuch der Harmonielehre für Seminarien den Tonsatz von seinen einfachsten Grundsätzen der durch die Vorbild dann gegebenen Form entwickeln, so muss ebenso sehr mit äusseren Zusammenhängen der Naturtöne, das in dem innersten Wesen zuwider ist und sich leider in vielen Harmonielehren vorfindet, in [illegible] wie u. s. w.« Das ist Marx, wie er leibt und lebt, kenntlich an dem philosophischen Wortklang und der gänzlichen Inhaltlosigkeit! Auf diese Weise könnte man endlos [illegible] fortschreiben, ohne die eigentliche Sache zum Verständniss zu bringen, ja ohne sie selbst recht zu verstehen, was der sel. Marx dem allen anschaulich in seinen letzten Werken überzeugend bewiesen hat. Hätte der Herr Verfasser keine besseren Gründe für seine Harmonielehre, als die hier genannten, so stände es ziemlich bedenklich um dieselbe. Der bestimmte Ausdruck, welcher jedem Tone eigen sein soll, und das angebliche Gesetz der Zusammengehörigkeit sind leibige Dinge, mit welchen der Verfasser die Köpfe seiner Seminaristen nicht verwirren sollte. Wenn was hier mit Stereotypisirung gegebener Melodien angefangen wird, so ist das »Dreiklangsharmonie der Harmonie« der einzige Weg, und gleichzeitig [illegible] Melodien zum [illegible] mit Schwererem verdient es unbedingtes Lob und ist oft wol zu Nutzen. Nicht Tonphilosophie, sondern musikalische Kenntnisse soll und soll der im Unterrichten in diesen lernen; der Kunstjünger nicht mit ihr wie der Seminarist jede Kunstphilosophische Phrase bleibt ihm von der Seele ab.

In dem einleitenden Vorworte führt der Verfasser an, passend die preussischen amtlich gestatteten Bestimmungen an über das Ziel, welches der musikalische Unterricht auf den Lehrer-Seminarien zu erreichen hat. In den Jahren 1851 und 1854 sind zwei Verfügungen darüber erlassen. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes für die musikalische Volksbildung gehen wir auf dieselben noch etwas näher ein.

Die erste lautet: »Der Unterricht in der Harmonielehre hat nicht im Allgemeinen vor dem Institute zu bewahren, sie sei es die Aufgabe des Seminars, seine Zöglinge zur selbständigen Composition zu befähigen. Der nächste Zweck dieses Unterrichts kann nur der sein, sämmtliche Zöglinge zum Verständniss mehr in ihrem Bereich als Organisten und Gesanglehrer für Elementarschulen liegenden Musikstücke zu fördern und sie eine angemessene Fülle edler und richtiger Harmonie- und Tonverbindungen kennen und beherrschen zu lehren. Die Einführung in die Choralfigurationen und in die Instrumentationslehre, sowie die freie Erfindung von Choralvorspielen, steht hiernach über den Grenzen desjenigen, was ein Seminar an seinen Zöglingen erreichen muss. Der Unterricht hat die [illegible]

theoretisch zu halten, vielmehr muss jeder Zögling zur praktischen Ausübung und Anwendung des Vorgetragenen angeleitet werden. So lautet es in dem Schul-Regulativ vom 1. October. Diese Stiehl'schen Regulative haben bekanntlich keinen guten Ruf in der Welt, und die oben mitgetheilten musikalischen Vorschriften sind nicht geeignet, ihren Leumund zu bessern. Nicht durch Weisheit sind sie dictirt, sondern durch Misstrauen, und die Sachkenntniss, welche sich in diesen musikalischen Bestimmungen offenbart, ist wahrhaft kläglich. Wenn weiter nichts erreicht werden soll, als das angegebene geringe Ziel, so wird auch dieses niemals erreicht werden können, wer nicht ernstlich darauf hingewiesen wird, dass er sich eine umfassende Kenntniss der Musik zu erwerben hat. Da es in seinem späteren Berufskreise der einzige musikalische Lehrer ist, der gelegentlich mehr hat noch zu haben, das zu verstehen, was zugleich zu seiner Handwerksgeschicklichkeit gehört, und auch [illegible] zur Beharrlichkeit einer [illegible] (?) Falls edler und richtiger Methoden und Tonanschauungen. Je unedler und beschränkter ihr Umfang ist, desto haltloser steht der Lehrer in seinem musikalischen Thun da und bleibt jedem Winde der Tagesströmungen preisgegeben. Soll er irgend einen Halt erlangen, Halt an der bereits erprobten guten [illegible], so muss die Anleitung dazu, die Richtung derselben [illegible] und verständiger sein, als nach diesen reglementirenden Bestimmungen möglich ist.

Fast scheint es, als habe man dieses auch einigermassen empfunden, denn das Provinzial-Schul-Collegium für die Provinz Sachsen erliess am 28. Juli 1855 einige ergänzende Bestimmungen, welche wenigstens einigen Anhalt gewähren, und es nimmt die Harmonielehre soll im Seminarium es zur sichern Anwendung der Regeln soweit gebracht haben, dass er einen Choral harmonisiren, zu einem Volkslied oder einem liturgischen Tonsatze eine zweite und dritte Stimme richtig [illegible] und einen Choral in die [illegible] Tonarten zu transponiren vermag. — Er soll im Stande sein, ein Zwischenspiel ohne grobe harmonische Fehler und mit der Stilllegung [illegible] eigener Erfindung selbstständig auszuführen, [illegible] Modulation in einem möglichst engen Kreise bewegen, er muss im Stande sein, einen kurzen, wenn auch [illegible] von harmonischen Verstössen freie [illegible] würdigen und dem Choral angemessenen [illegible] als Vorspiel mit bewusster Anwendung der Regeln der Harmonielehre selbstständig zu erfinden und [illegible] nach [illegible] bestimmt [illegible] Fortschreitungen richtig auszuführen.

So hat Sachsen allerdings um die Provinz Sachsen, welches sich mehrfach um die Musikbildung bemüht hat, freilich nur vom kirchlichen Standpunkte aus. Winterfeld's Schrift über den rhythmischen Choral und mehreres der Art ist durch jene Magdeburger Behörde veranlasst worden. So sind auch diese weitergehenden Bestimmungen lediglich auf das Bedürfniss des Kirchendienstes gerichtet. Beim ersten Blick betrachtet, kann man sagen, dass sie über das Ziel hinausschiessen, denn einen richtigen zwei- und dreistimmigen Tonsatz zu erfinden (sei die Melodie nun eine selbsterfundene oder eine gegebene) erfordert mehr, als Regeln zu lernen [illegible] in unseren Zeitungen als ein Muster der Tonsetzkunst figurirt. Als Carey die weltbekannte Melodie „*God save the king*“ componirt hatte, vermochte er nicht eine zweite Stimme dazu zu finden, sondern ersuchte seinen Freund Schmidt darum, der ein besserer Contrapunktist war. Der Verfasser wird vielleicht entgegnen, so streng sei es mit der [illegible] Zwei- und Dreistimmigkeit eben nicht gemeint, auch wir glauben dies gern. Wenn die künftigen Organisten und Cantoren im Seminar auf Befehl ihres Lehrers 48 Bässe zu einer und derselben Choralmelodie herausfinden müssen, so sind unter diesen gewiss 43 herzlich schlechte, ohne dass der Lehrer sie gültig oder gerathen findet, sie auszustreichen. Der Unbestand liegt nur erstens in der Unbestimmtheit und zweitens in der beschränkten Fassung.

Unbestimmt ist zunächst ganz und gar, welche Art der Mehrstimmigkeit erzielt werden soll. Soll die zweite Stimme bedeuten eine zweite Singstimme, und die dritte ebenfalls eine dritte Singstimme, so dass auf diese Weise ein zwei- und dreistimmiger Schulgesang zu Stande gebracht werde, oder gehen die mehrstimmigen Uebungen auf die Orgelbegleitung, also auf Bass und harmonisirende Mittelstimmen? Beides sind, selbst in diesem engen Kreise, gänzlich verschiedene Dinge. Wir vermuthen, man habe bei den zwei- und dreistimmigen Uebungen mehr den Gesang, als das Orgelspiel im Auge gehabt; aber es muss errathen werden, und die angeführten Bestimmungen sind für uns [illegible] [illegible] auch bestimmten [illegible]-künstlerischen Grundsätzen zu vermeidende Unterweisung gänzlich werthlos. Auf der Orgel [illegible] kommt es [illegible] und dazu dürfen, auch wo es [illegible] das einfachste Choralbuch, niemals anders als künstlerisch-musikalisch sein, weil durch deren Befolgung allein eine gediegene Einfachheit zu erreichen ist. Solche Grundsätze sind aber nirgends angedeutet, was sich findet, sind lediglich polizeiliche Beschränkungen. So heisst es u. a., in der Modulation habe der Zwischenspiele u. Gedanken Seminarist sich ein einem möglichst engen Kreise zu bewegen, und wahrlich, der Kreis, in welchem er sich bewegt, wird eng genug sein, er wird es machen wie die *Phöniker*, die wenn sie das Meer [illegible] nur an den Küsten herum fuhren, denn das Mittel, auf dem offenen Meere das Bewusstsein halten zu können, werden ihm eben und gar fehlen. Aber welches ist denn dieser Kreis, in dem er sich bewegen soll — [illegible] keinen anderen Kennzeichen, als bloss, dass er eng ist? In allen übrigen Lehrgegenständen wird doch das *Positive* angegeben und mit diesem dann zugleich seine Begrenzung, warum fehlt es denn bei der Musik gänzlich? Die Folge davon ist der Mangel an allem wirklich sittlichen Inhalte und zugleich an einer festen und geordneten Methode, welche den musikalischen Unterricht an sämmtlichen öffentlichen Schulanstalten kennzeichnet. Ob der Musiklehrer seinen Seminaristen eine vocale oder eine instrumentale Mehrstimmigkeit einübt, ist der Schulbehörde gleichgültig, wenn er die Experimente zur Verführung der Stimmen heraus lehrt, oder ob er der Modulation [illegible] oder chromatisch verfahren, guten oder schlechten Mustern folgen will, steht ihm ebenfalls frei, wenn er die Zöglinge nur [illegible] einen engen Kreises festhält. Der Choral kann also noch wie vor in Spohr'schem oder noch schlimmerem Wesen harmonisirt werden; die Regulative haben nichts dagegen, denn das ehrliche Wohlgefühl und die edlen und rechtigen Harmonien sind Geschmackssache der jeweiligen Aufsichtsbehörde oder Zöglinge.

Daher fordern wir positive Bestimmungen, welche die pädagogische Anweisung richtiger musikalischer Grundsätze enthalten, nicht aber vage [illegible] gegebene polizeiliche Verhaltungsmassregeln. In diesem einzig [illegible] Standpunkte ist der Begründer, was wir oben die beschränkte Fassung der genannten Bestimmungen nannten. Es ist ein erklärlicher Irrthum, wenn man meint, der Lehrer sei musikalisch lediglich als Cantor und Organist für den Kirchendienst anzurichten. Es hat dies zunächst zur Folge, dass mancher Seminarist mit Uebungen seine Zeit verbringt, welche ihm später nichts nützen, da etwa nur der vierte Theil der Lehrer zugleich Kirchenbeamte verrichtet, dass er dagegen mangelhaft oder gar nicht vorbereitet wird für die musikalischen Aufgaben, welchen sich später ebenso ergänzung [illegible] erweist. Wie weit die Methode des Clavier- und Orgelspiels im Seminar gelehrt werden sollte, wollen wir hier unerörtert lassen; ob-

wohl auch darum ein guter Grund wird legen lassen, wenn der Unterricht schon in den Vor-Seminarien beginnt. Aber der Gesangunterricht sollte mit allem Nachdrucke betrieben und von den musikalisch begabten Zöglingen [illegible] werden, der nicht eine reine Stimme ohne grobe Missgriffe zu behandeln und einen aus Kindern wie auch aus Erwachsenen bestehenden Singchor heran zu bilden und zu leiten wüsste. Wer aber denkt daran, methodische Uebungen dieser Art an unseren Seminarien einzuführen? Musste man es doch nicht einmal [illegible] Singchor, wie der von dem Seminaristen frei gebildete, der heute mit diesem kommt und morgen wieder in alle Winde geht.

Nur wenn man nach gesünderen pädagogischen Vorstande auch den musikalischen Unterricht anderthalb eben als einen musikalischen ansieht, der eine angemessene Verbildung bewirkt für diejenige Thätigkeit, zu welcher der Lehrer in seinem Wirkungskreise berufen ist, wird hierin eine gründliche Besserung stattfinden können. Auch dem Seminaristen soll wirklich die ganze Kunst, und die Kunst als solche, vorgeführt werden, also von denjenigen Seiten und in denjenigen Grenzen, in welchen er sie fassen kann. Nach den angeführten gesetzlichen Vorschriften wäre er zunächst dem Choral noch das »Volkslied«, mit welchem die Unterweisung nicht zu befassen hätte. Hiernach aber (wie auch nach den Erläuterungen des Verfassers und einem anderen Darstellungen) hat es den Anschein, als ob das sogenannte Volkslied etwas ganz Apartes wäre. Für den Unterricht hat diese Beschränkung den Nachtheil, dass dadurch eine ganze Menge guter Lieder unverstanden und unbeachtet bleibt, weil sie nicht das Glück hat, in den unter dem Titel »Volkslieder« erschienenen Sammlungen zu stehen. Diese [illegible] Beschränkung ist es namentlich, was die grosse Zahl der Lehrer so [illegible] Dingen so wenig erscheinen lässt. Tritt ihnen eine Musikstück entgegen, welches nicht »Choral« oder »Volkslied« oder »Präludium« heisst, so sind sie gänzlich rathlos, denn die Meisterwerke, welche das eine oder andere [illegible] Gesang unter ihnen auf Privatwegen aufgeschnappt hat, machen die Sache oft nur schlimmer. Die Compositionen mehrstimmiger Gesänge, welche die begabteren unter unseren nur einseitig gebildeten Cantoren und Organisten produciren, sind ein sprechender Beweis hiervon.

Wir verlangen keineswegs, dass die Seminaristen in alle Gebiete der musikalischen Kunst eingeführt werden sollen, denn das Seminarcursus würde dafür nicht ausreichen, auch wenn in den 2—3 Jahren nichts als Musik getrieben würde. Wir verlangen lediglich eine richtige und zwar eine musikalisch richtige feste Grundlage. Der Seminarist soll die musikalische Fibel, das musikalische Elementarbuch von Grund aus kennen lernen. Mit dem, was die Worte »Choral« und »Volkslied« andeuten, wünschen wir ebenfalls den Unterricht begonnen zu sehen, aber statt Choral und Volkslied nennen wir lieber das einfache weltliche und geistliche Lied. Der Begriff dieses einfachen Liedes wäre dann zu entwickeln und dasselbe dadurch von allem, was künstlicher gestaltet ist, abzusondern. Der Anfang des Unterrichts wäre also ein melodischer. Wenn wir vorhin dem Herrn Verfasser darin beistimmten, dass er recht gehandelt habe, abweichend von Marx mit der Harmonie zu beginnen, so liegt, wie wir hier sehen, die Sache jetzt anders. Bei einer besseren Grundordnung dieses Unterrichts ist aber unzweifelhaft, dass der Anfang nicht mit der Harmonie, sondern mit der Melodie gemacht werden müsse; und ich nicht mit der Marx'schen, die »frei schöpferisch« in der Luft schwebt, sondern mit gegebenen Melodien, mit Tonbildern, die jeder kennt oder doch kennen lernen kann. Diese müssten zergliedert und an ihnen die bei jeder Gestaltung wirksamen Triebe nachgewiesen werden. Ein solcher Unterricht ist nicht etwa zu hoch, zu geistig, denn Jeder begreift ihn, da es die Demonstration klar vor Augen, ja das Beispiel derselben meistens schon im [illegible] hat. Viel mehr noch als uns Lesestücken die sprachlichen, lassen sich aus diesen Melodien die musikalischen Begriffe entwickeln. Mit Absicht müsste man gleichgeformte bekannte und unbekannte Melodien gruppenweise zusammen stellen, sowohl einzeln stehende wie aus grösseren Werken genommene. Auf diesem Wege wird der Schüler sofort unabsichtlich auch in ein Werk aus grösseren Dimensionen eingeführt, da er hierin die Fähigkeit erlangt, dasselbe, wenn auch nur zu einem kleinen Theile, technisch zu verstehen. Ein solcher Anfang, schrittweise fortgesetzt, begründet eine angemessene Sicherheit in der Kenntniss der elementarsten und wesentlichsten musikalischen Verhältnisse. Wer aber nicht direct an diese melodische Quelle geführt wird, der kann viele Dinge nur spät und mühsam gewinnen oder lernen. Der Herr Verfasser spricht im Laufe seiner Unterweisung, wie auch Lehrer Marx, viel von der »Melodie«; wir möchten indess wissen, wenn hierdurch die in Betracht kommenden melodischen Verhältnisse klar werden.

Aber selbst die Zergliederung der einfachen weltlichen und geistlichen Liedermelodien kann nur dann etwas nützen, wenn der Begriff des Einfachen technisch-musikalisch sichergestellt ist. Die Benennung »Volkslied« ist durchaus schädlich, weil [illegible] darunter befasst ist, was nicht hierher gehört. Der Verfasser kommt im letzten Abschnitt S. 104 ff. auch auf das weltliche Volkslied zu sprechen, aber nur, wie er sagt, auf »das echte Volkslied, welches im Volke lebt oder gelebt hat«. Zu diesem rechnet er »Was ist des Deutschen Vaterland« und würde jetzt ohne Zweifel auch die »Wacht am Rhein« dahin rechnen, nachdem es nicht nur im Volke lebt, sondern sogar [illegible] vom königlichen Sitz herab zu einem Volkslied erhoben ist. Dennoch weisen wir beide ganz entschieden aus dem Kreise derjenigen Melodien, mit und an welchen der besprochene Unterricht anzufangen hätte. Denn beide sind nicht diatonisch gebildet; das einfache Lied ist aber zunächst das diatonische Lied. Die Diatonik ist ein Begriff, welchen Herr Sering lehrt, wie so Viele, kaum das Wort trifft man in seiner Harmonielehre. Es ist aber der allerwichtigste Begriff, namentlich dagegen, wenn, wie die in Seminarien gebildeten Lehrer, nur einen kleinen Theil der musikalischen Kenntnisse durch eigene praktische Uebung sich wirklich aneignen können, vermögen sie vom Standpunkte der Diatonik aus die Musik zu begreifen.

Nachdem das diatonische Lied melodisch erfasst ist, müsste der nächste Schritt, also die zweite Stufe der Uebung, darin bestehen, es harmonisch zu erkennen. Die Harmonie muss zunächst als eine zweite Stimme hinzutreten, aber nicht als eine contrapunktische Gesangstimme (denn der strenge Weg des Contrapunkts bleibt dem Seminar verschlossen), sondern als Grundbass, auf welchem sich die Harmonie aufbaut. Hierbei kann und muss ebenfalls wieder an bereits Bekanntes angeknüpft werden; der Schüler wird direct zu den sogenannten Grundaccorden geführt. Wie leicht die Accordlehre ist und wie schnell die Fähigkeit erlangt wird, harmonische Mittelstimmen einzusetzen, wird man bald gewahr, wenn man den Module bewusst bei Seite lässt und nie vergisst, dass man sich hier im Gebiete der Diatonik befindet.

Nachdem in diesen Uebungen eine vollkommene Fertigkeit und praktische Sicherheit erlangt ist, würden mehrstimmige gesangliche Uebungen in demselben Gebiete an die Reihe kommen. Ihre Hauptaufgabe wäre, dem Seminaristen das Verständniss zu erschliessen, wie sich die Harmonie den verschiedenen Stimmen anbequemt und dem Ausdrucke und Wohlklange gestalten gestattet, damit er in den Stand gesetzt wird, eine wahre gesangliche Harmonie beurtheilen und die Tonalien in dieser Hinsicht für seine Zwecke auswählen zu können. Eine

solche Einsicht müsste den Seminaristen durch die passenden Muster verschafft werden. Zu selbständigen harmonischen Arbeiten werden es in diesem Fache freilich nur wenige bringen, was indess kein Nachtheil ist. Die Hauptsache bleibt, dass die vorgelegten Muster [illegible] sind. Wie es in dieser Hinsicht fast überall noch bestellt ist, wissen freilich nur Wenige, eben weil der Schaden ein allgemeiner ist. Der Verfasser bietet [illegible] auch einen Abschnitt betitelt »Der Choralsatz für gemischten Chor« S. 208 ff. und theilt »Nun danket alle Gott« S. 224 als vierstimmiges Beispiel mit. Gegen die Vierstimmigkeit an sich lässt sich nichts sagen, wohl aber gegen die Vocalität, denn es krankt nicht. Wenn der Verfasser etwa so einfach diatonischen Melodie z. B. diesen chromatischen Zwang anthut

so hat er schwerlich jemals über die eigentlichen Erfordernisse eines Tonsatzes weiter nachgedacht. Die Macht des Chorgesanges — Wohlklang, Ausdruck und Alles — liegt hier lediglich in der Diatonik, und wer von derselben abweicht, der weicht eben von dem rechten Wege ab. Herr Sering bestimmt übrigens: »Der Lehrer singe einige Choräle, welche ihr gemischter Chor bestimmt sind, auf dem Flügel oder der Orgel vor mit [illegible] vorragende Merkmale (Modulationen, Stimmen-Führung des Basses und Tenors) angeben.« Eine Ausführung durch wirklichen Gesang fordert er nicht. Nur hat aber der Gesang, der einstimmige wie der mehrstimmige, zu letzterer noch mehr als der erstere, die Eigenthümlichkeit, dass er niemals durch Instrumente demonstrirt werden kann. Das Resultat kann man sich also denken. Der Verfasser glaubt von dieser Stelle warnen zu müssen »vor jener trockenen und geistlosen Behandlung der Choräle, welche lediglich auf einfache Harmonien ihr Absehen gerichtet hat, ohne dass er Gelegenheit genommen hätte, den wahren Grund jener Einfachheit aufzudecken.« Wir erfassen dies bekanntlich, denn der wahre Werth der Choräle, Lieder, Madrigale und ähnlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts bleibt sonst Schülern doch verschlossen. Es gehört aber gerade zu sehr viel Arbeit und Kopfbrechen [illegible] der Zöglinge dazu, diese alte, aber fort und fort lebendige und massgebende Musik verstehen zu lernen, sobald im Lehrer sich [illegible] einige eingewurzelte Vorurtheile abzulegen.

Ist dieses Gebiet absolvirt, so kann der Musikunterricht weiter gehen zu künstlicheren Formen. Die gesangliche Formen dabei zum Leitfaden zu nehmen, würde sich namentlich für Seminarien und ähnliche Anstalten empfehlen. Das nächste wäre das Recitativ, dessen harmonische Durcharbeitung keine Schwierigkeit machen würde. Durch das Recitativ wird die Chromatik eingeführt, melodisch wie harmonisch. Sodann kann zum arioson Sologesang mit Begleitung und im Verlaufe zu allen weiteren Formen übergegangen werden. Das Resultat wäre für den angehenden Lehrer das Verstehen und unter Umständen auch Einüben und Aufführen grösserer Vocalwerke bis zu den Oratorien hinauf. Das Gute der Classische [illegible] ist allemal [illegible] und leicht fasslich, wenn man nur auf die rechte Weise eingeführt ist.

Damit würden wir den Lehrer vom Seminar genügend musikalisch ausgerüstet erachten. Aber wo bleiben die Organisten-Präludien u. dgl., was jetzt fast den ganzen Seminarunterricht nebst einen grossen Theil der vorliegenden Harmonielehre ausfüllt? Sie bleiben denen in Nebenübungen überlassen, die sich ausdrücklich für den kirchlichen Organistendienst ausbilden wollen. Hoffentlich kommt es einmal zu dieser Trennung. Dann wird der Musikunterricht an Seminarien noch weit grösseren Nutzen gewähren und auch für den Musikdirector erfreulicher sein. *Chr.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Prag.** *F. B.* Eine Novität auf dem Operngebiete ist heutzutage ein Ereigniss, um so grösser aber ist die Spannung, wenn ein neues Werk eines bekannten und bei einem grossen Theile des Publikums beliebten Componisten zur Aufführung gelangt. Verdi, der Liebling des Prager Publikums, hat in Don Carlos ein Werk geliefert, welches von einem Theile der Zuhörer mit Bewunderung des Meisters, von dem anderen Theile aber mit Kälte, ja sogar mit Geringschätzung aufgenommen wurde. Jedenfalls ist jene Ansicht die richtige, welche zwischen beiden Parteien vermittelt auftritt und dahin geht, dass Verdi's Bestreben gegenwärtig dahin gerichtet ist, die alte Bahn der blossen oft trivialen Melodie zu verlassen und der [illegible] Musik auch Raum zu gönnen. Dass ihm dies in Don Carlos manchmal gelingt und er wundervolle Effecte erzielt, dass er aber andererseits oft [illegible] und weder eine charakteristische noch eine melodiöse Arbeit producirt. Das Duett zwischen Don Carlos und Posa, dessen Melodie sich wie ein rother Faden durch die Oper zieht und überall eine mächtige Wirkung erzielt, das grosse Finale des dritten Actes, die Romanze im fünften Acte und Posa's Arie [illegible] dass man in diesem [illegible] Verdi vermuthen. Dagegen sind die zwei ersten Acte bis auf [illegible] Duett ziemlich matt, was wohl in der für eine Oper ziemlich ungünstigen Handlung (Exposition) ihren Grund hat. So viel ist gewiss, dass Verdi in diesem Werke einen Schritt zum Besseren gethan hat und der trivialen meist unerklärlichen und ungenannten Melodien auszuweichen sich bemüht. Die Oper hat dem hiesigen Publikum gefallen, die Meinung jener, die bloss nach dem Klingklang [illegible] wurden, und so bin ich der Meinung, dass dieses Werk mit der Zeit, nach wiederholter Aufführung, sich einzuleben im vollen Maasse geeignet ist. — Der Deutsche Männergesangverein brachte im nächsten die erste Liedertafel im neuen Vereinsjahre, bei welcher folgende Novitäten zur Aufführung kommen: »Gruss Gott« von Abt, »Ewige Treue« von Mohring, »Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald« von [illegible] und Trink [illegible] von Zöllner. — Der [illegible] Verein ist vor der Taufen anhalten und bringt [illegible] Symphonie [illegible] Meister zur Aufführung. Näheres darüber in einem späteren Berichte.

✱ Der am 20. Oct. in London verstorbene Componist M. William Balfe war unter seinen Landsleuten derjenige, welchem die Composition der Oper [illegible], in welcher die Engländer niemals schlimm waren, noch am besten gelang. Balfe, geboren zu Dublin am 15. Mai 1808, wendete sich schon frühzeitig der Musik zu; er hatte kaum [illegible] Jahre alt, als Sänger im »Freischütz« im Drury Lane Theater zu London. Bald übertrug man ihm die Leitung des Orchesters, bis er bis zu seiner Abreise nach Italien (1825) [illegible]. Hier begann er die Reihe seiner Compositionen mit der [illegible] Ballet »La Peyrouse« für die Scala zu Mailand. Im Jahre 1837 kehrte Balfe noch einmal zur Bühne zurück und sang in der Italien schon Oper zu Paris zugleich mit der Malibran und Sontag mit grossem Erfolge. Im Jahre 1840 reiste er wieder nach Italien zurück und wendete sich dann ausschliesslich der Composition zu. Von der grossen Zahl seiner Opern haben sich auf den deutschen Bühnen nur »Die vier Haimonskinder« und die »Zigeunerin« bis heute erhalten. In London sind dieselben, namentlich die Zigeunerin (*Bohemian girl*) noch immer an der Tagesordnung. Seit 1845 lebte Balfe in London und [illegible] englischen Opern. In diesem Genre hatte er seine Heimath. Keiner Vorgänger [illegible] Bishop, Kelly, der ebenfalls als Sänger und Componist als Sänger begann, Italien und Deutschland bereiste, in Wien traf er mit Gluck und Mozart zusammen, beliebte Opern schrieb und das Theater dirigirte.

✱ **Hamburg.** Wie wir hören, hat Herr Hugo Pohle hierselbst anlangs eine Musikhandlung eröffnet, welche sich wahrscheinlich mit dem Musikverlag befassen wird. Das Musiksortiment ist hier allerdings reich genug und zum Theil ausgezeichnet vertreten, befindet sich zum Theil übrigens in den Händen einer ziemlich gemischten Gesellschaft. Der Musikverlag dagegen wurde in den letzten Jahren sehr stiefmütterlich behandelt, weshalb eine bessere Pflege desselben höchst erfreulich wäre. Von Herrn Pohle, dem jetzigen Präses des hiesigen Tonkünstlervereins, lässt sich in dieser Hinsicht mit Recht Gutes erwarten.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. [illegible] Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. [illegible] Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 23. November 1870. Nr. 47. V. Jahrgang.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

Ein halbes Jahrhundert ist bereits und [illegible] Jahrzehent verstrichen, in welchem Rossini mit seinen Opern sämmtliche Bühnen der Welt fast unumschränkt beherrscht hat. Unterdessen ist die Mehrzahl seiner Schöpfungen dem allgemeinen Gesetze der Vergänglichkeit erliegend von dem öffentlichen Schauplatze verschwunden. Immerhin stehen noch zwei derselben in ungetrübtem Glanze. »Wilhelm Tell« behauptet seinen Platz auf allen bedeutenderen Repertoire und wird wohl auch für alle Zeiten als unübertroffenes Muster der heroischen Oper des 19. Jahrhunderts dastehen, während sein Vorläufer auf dem komischen Gebiete »Der Barbier von Sevilla« mit gutem Rechte diesen Unsterblichkeit theilen zu wollen scheint.

Bei dem epochemachenden Einfluss, welchen der Genius des grossen Meisters auf das musikalische Drama geübt hat und der durch häufige Vorführung vergegenwärtigt einzelner Werke auch gegenwärtig noch erkennbar ist, mag es wohl gestattet sein, wieder einmal auf Rossini und seine Leistungen zurückzukommen. Wir glauben diesen Absicht zu erreichen [illegible] als mittelst eines Datum entsprechender Weise zu entsprechen, indem wir nachstehend eine Rede mittheilen, welche vor einiger Zeit der französische Akademiker und Aesthetiker Beulé in der öffentlichen Jahres-Sitzung des *Institut de France* des beaux arts gehalten und in welcher er nicht nur in allgemeinen Umrissen den Lebens- und Entwicklungsgang Rossini's gezeichnet, sondern auch mit wenigen aber starken Strichen seine hervorragendsten Werke charakterisirt hat. Lesst auch diese in einem grösseren französischen Journale abgedruckte Rede zu wiederholt zum Durchbruch kommender Ueberschwänglichkeit der französischen Darstellungsweise, ist sie auch in dem Gefühle jener selbstgefälligen nationalen Ueberschätzung abgefasst, welche sich nicht versagen kann, Paris als den Areopag der kunstverbindenden Städte Europas hinzustellen, so enthält sie doch [illegible] in geistreicher Form eine Reihe bemerkenswerther Thatsachen und wohlausbebrachter unwiderleglicher Wahrheiten, sie verdient deshalb unzweifelhaft in nachstehender Uebertragung auch der deutschen Musikwelt allgemein zugänglich gemacht zu werden.

Drei Monate nach dem Tode Mozart's, als ob der mit seinem Geiste entschwundene Melodie einer neuen Verkörperung bedurft hätte, wurde Rossini zu Pesaro geboren — am 29. Febr. 1792. Ist auch eine Vergleichung dieser beiden Genies unstatthaft, so bietet doch ihr Leben manche Berührungs-Punkte. Mit 14 Jahren componirte Mozart den »Mithridates« für das Theater an der Scala, mit 18 Jahren componirte Rossini »Demetrio und Polibio«. Mit 19 Jahren errang Mozart durch »La finta giardiniera« seinen ersten dramatischen Erfolg, mit 20 Jahren zählte Rossini bereits sieben beifällig aufgenommene Opern. Mit 31 Jahren schrieb Mozart den »Idomeneo«, mit 24 Jahren schrieb Rossini den »Barbier von Sevilla«. Beide setzten die Welt durch ihren Ueberfluss in Staunen, beide arbeiteten mit einer Leichtigkeit, welche zu dem Glauben führte, dass die Musik die Gunst von der Natur angewiesene Form des Denkens ist, und dass sie singen gleich wie andere sprechen. Mit 35 Jahren endlich starb Mozart, erschöpft durch seine Fruchtbarkeit, mit 37 Jahren verurtheilte sich Rossini freiwillig zum Schweigen, ein müssiger Zuschauer seiner eigenen Unsterblichkeit.

Von allen Ungleichheiten, welche die Menschen unterscheiden, ist das Genie diejenige, die ihnen am meisten nützt, die sie am seltensten im Stiche lässt. Sie fügen sich in die Launen des Glücks, die das Gebiss geben wollen, sie sich genau erklären, ihr Verstand giebt sich erst dann zufrieden, wenn die Kunstkraft ausser Energie Hindernisse überwindet, durch den Kampf grösser wird und infolge der Tugend der Arbeit [illegible] Begabung rechtfertigt. Rossini hat mehr als irgend jemand dieses Gleichheitsgefühl verletzt. Man hielt ihn für glücklich, weil er mit Einem Sprunge zur Berühmtheit gelangte, für bequem, weil er spielend schuf, für unwissend, weil er frühreif war. Die öffentliche Meinung gefiel sich, ihn in einen geistigen Lazzarone zu verwandeln, sie schildert ihn als einen Genussmenschen, der über das Wissen spottet, sich dem Zufall überlässt, nur von Ueberraschung und von seinen Directoren unter Schloss und Riegel gehalten schreibt. Allein die öffentliche Meinung täuscht sich. Die Jugend Rossini's, die ferne von uns verstrich, wurde wie eine Sage durch Anekdoten und durch die Leidenschaftlichkeit der Brüder entstellt. Eine aufmerksamere Forschung lässt uns im Gegentheile bei ihm eine arbeitsame Jugend, Armuth und Anstrengungen, rastlose, jedoch vollständige Studien, eine wunderbare Thätigkeit, den Ruhm aufgewogen durch höchst unverdiente Kränkungen wahrnehmen. Rossini hat demnach dem allgemeinen Gesetze der Eitelkeit genügt und jene Prüfungen durchgemacht, welche den Erfolg vorbereiten und ihn klären.

Von seinem 10. Jahre an leistete er seiner Familie Beistand. Sein Vater, der für die Revolution zu viel Enthusiasmus kundgegeben hatte, war in das Gefängniss geworfen, andere schlimmer und gezwungen worden, von Pesaro wegzuziehen, er spielte in den Orchestern das Horn. Seine Mutter war, um für Gatten und Sohn den Unterhalt zu gewinnen, in Bologna aufgetreten, überanstrengte sich jedoch und verlor bald ihre

Stimme. Der Knabe sang in den Kirchen, spielte das Spinet in den Theatern, repetirte mit den Künstlern, stellte eine Rolle in der »Camilla« von Paer dar, dirigirte die Concerte der Gesellschaft der concordi, und brachte trotzdem den Eltern seinen Verdienst, der sie gegen die äusserste Armuth schützte. Als er im Stande war zu componiren, schrieb er gegen sechs Opern in Einem Jahre, weil jedes dieser Erstlingswerke ihm die unveränderliche Summe von 200 Fr. eintrug. Die kindliche Liebe nöthigte ihn, fruchtbar zu sein, die kindliche Liebe, welche sein ganzes Leben erfüllte, und ihn zu erhabenen Ausdrucksweisen finden liess.

Seine Thätigkeit lehrte sich und jene Anforderung förderte seine Entwicklung: jemehr er sich in die Praxis der Kunst vertiefte, desto schöpferischer wurde er. Selbst Sänger verstand er sich auf die Hülfsmittel der Stimme und beachtete stets ihre Grenzen. Durch sein Begleiten wurde er ein ausgezeichneter Clavierspieler, gewöhnt an allen Rhythmen, indem er den Launen des Recitativs folgen musste. Als Concertdirector wurde er mit der Zusammensetzung des Orchesters vertraut und lernte den Werth jedes Instrumentes schätzen. Als Repetitor ungeduldiger Künstler übte er sich, sie zu führen, indem er den Gesang in die Begleitung übertrug. Im Umgange mit den Leuten vom Theater empfing er den brauchbaren komischen Kauf, das Verständniss der Bühne und das Maass dessen, was er wagen durfte.

Die Gelegenheit zu wirken war jedoch nicht seine einzige Schule, ebensowenig der Instinkt sein ausschliesslicher Lehrer. Die Musiker Rossini's hatten keine bekannten Namen, man hat sie vergessen, dennoch weil sie für ihn Wohlthäter gewesen waren. Er lernte das Clavier bei Prinetti, den Gesang und die Begleitung bei Tesei, das Horn bei seinem Vater, Gesang bei Babini, das Violoncell bei Don Cavedagna, die Auffassung der Gebote bei Abbé Giusti und den Contrapunkt bei Pater Mattei am Musik-Lyceum zu Bologna. Der Letztere gab seine Wissenschaft mit einer Trockenheit, welche ganz dazu angethan war, einen feurigen jungen Mann abzuschrecken; allein Rossini harrte aus, erlernte die Regeln und Feinheiten der musikalischen Sprache, wurde in 14 Monaten der unterrichtetste Schüler am ganzen Lyceum und für würdig erklärt, die Cantate zu schreiben, welche die Stadt Bologna am 8. August 1808 feierlich aufführen liess. Von den langen Canons und derjenigen Gymnastik, welche einem musikalischen Athleten unentbehrlich sind, erholte er sich durch das Studium der Meisterwerke der deutschen Schule. Schon 1806 er in den Concerten, die er dirigirte, die Jahreszeiten aufführen lassen. Die Quartetten von Haydn und Mozart flössten ihm eine Leidenschaft ein, die sein ganzes Leben andauerte; er brachte ein Lustspiel, er lernte sie von seinen Mitschülern aufzuführen. Er fand in ihnen das Wesentliche der zusammengedrängten Musik, das Gerüste des Orchesters und die Kunst zu zeichnen, d. h. den logischen Stoff zu behandeln. Er begriff, dass das Saitenquartett die Grundlage bilden muss, wie die meisterhafte Zeichnung bei den Gemälden; er eignete sich jene mächtige und kühne Harmonie an, welche bis dahin für Italien ein Geheimniss gewesen war. Sein Professor nannte ihn spottweise den »tedeschino«; allein dieser kleine Deutsche würde weder das Quartett in »Mosè«, noch das Sextett in »Cenerentola«, noch seine grossartigen Ensemble-Stücke componirt haben, wenn er sich nur an die scholastische Trockenheit des Pater Mattei gehalten hätte. Uebrigens erkannte dieser, obwohl ihn tadelnd, an ihm ein bereits so gründliches Wissen, dass er sich bemühte ihn auf die heilige Musik und auf das Professorat hinzulenken, und dass er ihm Glück auf Meister Martini, dem früheren Haupt der Schule von Bologna, als Vorbild aufstellte.

Rossini aber dachte nur an das Theater. Alles drängte ihn dahin: seine ältesten Erinnerungen, seine Gewohnheiten, das Beispiel seiner Eltern, sein ungewöhnlicher Beruf, der Drang nach lautem Beifall, vielleicht auch das Vorgefühl seines Ruhmes, jedenfalls das Vermögen. Von 1810 bis 1813 unternahm er sich in Venedig, Mailand, Ferrara, Bologna. Er lieferte Schlag auf Schlag neue Opern, unter welchen man L'inganno felice gewahrt, die später in Paris aufgeführt wurde, desgleichen La pietra di Paragone, wofür ihn Eugen, Vicekönig von Italien, von der Conscription befreite. Diese Werke sind kurz, ein gleichen Improvisationen, am Anfang verschiedener Unternehmer und sie in Eile nach Libretten geschrieben, welche für gewisse den Verhältnissen in der Handelswelt ähnliche Zeitpunkte, den Carneval, die Sommer- oder Herbst-Saison bestimmt waren. Indessen gleichen diese jugendlichen Schauer dem Morgen eines strahlenden Tages. Alles darin athmet Freude, Verbesserung, Frische, Durchsichtigkeit und Duft. Die Wendung brachte erst »Tancredi«. Venedig war bezaubert von dem ritterlichen Schwunge und der Zartheit der Melodien, von den bis dahin ungekannten Formen, der Intensität des Ausdrucks, sowie auch dem Stil. Die ebenfalls 1813 aufgeführte »Italienerin in Algier« verdoppelte den Enthusiasmus; man zweifelte nicht länger an dem Vorhandensein eines Genies, das so die lyrische Bühne umgestaltete. In der That schien die komische Gattung durch Paisiello und Cimarosa zur Vollkommenheit gelangt zu sein, und doch rückte nun ein 21jähriger Neuerer die Grenzen noch weiter hinaus, indem er etwas ganz Eigenthümliches und Eigenartiges hineinlegte, das Gefühlvolle mit dem Scherze verband und die Posse sowohl durch den Adel der Melodie als durch die Eleganz des Ausdrucks emporhob. Der »Turko in Italia« und der »Barbier von Sevilla« vollendeten diesen Umschwung. Nachdem die Römer anfänglich gegen den Wagehals, der »Barbier« des alten Paisiello in Schutz genommen, wurden sie doch durch das neue Werk überwältigt, in welchem das Dichterfeuer, die lebendige Intrigen, das dergleichen der Rache und insbesondere die Lust am Betrügen in so unvergleichlicher Weise geschildert wurden. Gleichwie im Gesange der Nachtigall ist hier die Melodie zum schöpferisch und der heraus mit Tönen Charaktere zu schildern wetteifert mit der Feder eines Beaumarchais. Es kann nichts Verlockenderes und nichts Weiseres geben; die Musik trägt zugleich den Stempel von verliebter Thorheit, von Geist, Koketterie und von Studium; der gute Geschmack leuchtet darin mit Geste. Man sucht umgeben einen lebendigeren Ausdruck von Rossini's Genie; hier ist er ganz in seinem ganzen Falle, er ist verkörpert in dieser heiteren Welt, die er mit einem einzigen Werke geschaffen und in der das menschliche Herz seine liebenswürdigsten Träume wieder findet. Selbst künftige Generationen werden sich erst wieder in diesem Spiegel zu blicken, es werden immer wieder Ansehnung sollen diesem Ergusse der Jugend, diesem Ideal der Galanterie, diesem Ausbruche eines unstillbaren Lachens.

Von nun an wählt Rossini ohne Nebenbuhler da. Alle italienischen Hauptstädte streiten sich um ihn: Mailand, Rom, Neapel um Theer ihn Venedig, entführen ihn und nehmen ihn begierig wieder auf. Er selbst, von einer Stadt der anderen zuwandernd, nimmt mit vollen Händen aus. Auf den »Barbier« folgt »Othello«, »Cenerentola«, »Gazza ladra«, »Armida«, »Mosè«, »Donna del lago«, »Mahomet«. Diese Periode des Schaffens ist geradezu ein Wunder. Ohne ein bestimmtes System, ohne jemanden nachzuahmen, findet er überall Inspirationen, die Kritik verabscheuend oder sie ihr Siebend, den Tag nach einer Niederlage einen Triumph vorbereitend, geleitet von einem wunderbaren Instinct, kümmert ihn nicht die mögliche Vollkommenheit, weil er das Grazie selbst ist, und verfolgt er seinen kühnen Lauf. Er geht auf alle Gegenstände ein, schreckt vor keiner Ablenkung zurück und componirt nach den seltsamsten Gedichten. Er ist bereit, ohne Unterlass zu schaffen

ihm ist schaffen ein Bedürfniss. Das Lustspiel wie das Trauerspiel, die Form wie das Melodram, die Romanze wie das Oratorium beschäftigen ihn nach der Reihe. Aber weil er eben so viel Verstand als Genie besitzt, beurtheilt und erwägt er, so fühlt das Bedürfniss des Fortschrittes. Jede seiner Opern enthält einen neuen Versuch oder eine Erweiterung. Hier führt er die Melodie in die Recitative und Crescendos ein, dort hebt er die lyrische Declamation durch die Betheiligung des Orchesters. In «Elisabeth von England» bestimmt er durch genaue Verzeichnung die Gesangs-Verzierungen, die bis dahin der Phantasie der Künstler überlassen waren. In der Ouvertüre zur «Gazza ladra» bietet er die ganze Macht der Instrumente auf, selbst die Trommel nicht ausgenommen, um die Klangfülle des unermesslichen Scala-Theaters zu ergeben. In «Armida» fügt er zum erstenmale, wie zur Erholung, das Ballet ein, dem die Italiener meist eine gesonderte Aufführung widmeten. Im «Othello» erreicht er das Pathos und die Schauer Shakespeare's; er füllt den dritten Act mit tragischem Schwung und lässt die Formen der Musik zurücktreten, dass sie aufgehen im Hervortreten der dramatischen Entwicklung, so wie und im lyrischen Hauche [illegible]. In «Donna del lago» malt er die Berge und Gebräuche Schottlands mit ungewöhnlichen Farben, indem das Charakteristische mehr in die Hauptmomente als in das Detail verlegt ist. In «Semiramis» endlich gelingt es ihm, den Glanz und die Leidenschaften des Morgenlandes durch die Gewalt der Rhythmen und die Üppigkeit der musikalischen Anschauung darzustellen.

Doch wozu die Liste aufzählen, angefüllt mit der Wiederholung solcher Arbeiten? Warum die Werke beschreiben, die dem Gedächtniss aller gegenwärtig sind? Die von Rossini angewendeten Mittel sind von einer Einfachheit, die jeder Zergliederung spottet. Die von ihm erfundenen Schönheiten sind so unbeschränkt, dass sie einer reinen Eingebung gleichen; sein Genie selbst konnte sie sich nicht erklären. Jetzt verachtet man die italienische Schule, weil man sie zu sehr geliebt hat. Die dramatische Musik dankt ihr ihre Popularität dadurch, dass sie den Launen der Mode unterworfen ist. Rossini hat es dahin gebracht, dass Gluck verlassen wurde; Deutschland wenn [illegible] nicht Rossini verlassen. Wir sind nunmehr hinsichtlich der Coloratur so streng geworden, dass Mozart vielleicht kaum mehr das Musikon-Terzett, worin die menschliche Stimme mit echt italienischem Wortklang dahin wogt, zu schreiben sich getrauen würde, so wenig als Beethoven die Andantes von einigen Sonaten, deren Variationen für das Instrument eine unerschöpfliche Fundgrube sind. Die verzierte Musik ist aber eben so wohl ein Mittel als die Ursache von Anregungen, wo sie frisch die Situation und den Charakter, um so ferne die Erscheinung, den sie umkleidet, richtig und die Zeichnung meisterlich ist; denn jede singende Form ist eine Melodie. Allein jener Geist der Reaction, der die Zahl unserer Genüsse beschränkt, darf uns weder ungerecht noch undankbar gegen den machen, was unsere Jugend erfreut hat. Zwei ganze Generationen hat Rossini bezaubert. Ihm schlugen die Herzen der Zwanzigjährigen, sowie derer, welche das Vorrecht genossen, einst zwanzigjährig zu haben. Nachdem es Italien in den schweren Jahren getröstet hatte, die auf 1812 folgten, ward es für Europa zum unwiderstehlichen Zauberer. Zuerst in Oesterreich und im mittäglichen Deutschland, dann in Frankreich und England und bald in allen Ländern erklangen jene Gesänge, die denselben Eindruck hervorbringen wie das Erwachen des Frühlings, das Gezwitscher der Vögel, das hinschwindende Gemurmel der Wogen. Alles was ursprünglich, überströmend und ungezwungen wie die Natur. Die musikalische Sprache wurde zu einer lebhaften Schmeichelrede, die das Ohr an die Seele richtete, um es mit Fröhlichkeit zu erfüllen und zu Rührung zu versuchen. Giebt es wohl etwas Lebendigeres und Ergreifenderes, sowie Seufzern und Geständnissen? Gerade die Leichtigkeit oder die unerwünschte Sinnlichkeit waren eine Erholung neben den Schönheiten höherer Ordnung; man liebte, nachdem man genützt hatte, und die Heiterkeit beruhigte die Schauer des erhabenen Genüsse. Die zusammengestimmten Motive prägten sich in das Gedächtniss ein, weil sie so bewunderungswürdig geschrieben waren; sie luftfüllte zu [illegible] den die Phrasen, welche zu den Glanzperiode der Rossiniana gehörten, weil sie sich so ganz der menschlichen Stimme anschmiegten. Die schlechtesten Darsteller fühlten sich befangen, weil diese Musik ein Spiel und deren Aufführung ihnen als ein Genuss erschien.

(Fortsetzung folgt.)

Die Rose vom Libanon

Oper von Joseph Huber

(Fortsetzung.)

5. Auftritt. Diesmal hat Maja gelauscht und straft die Schwester tugendsam, wird aber vor dieser mit Hülfe des Orchesters überschrien, worauf Meyanne davongeht.

6. und 7. Auftritt. Maja bleibt zuerst allein, dann leistet ihr der Vater nebst Gefolge Gesellschaft, und wie gedrückte Leute reden sie mit einem mässigen Lärm mit einem mässigen Orchester. Ihre gesch[l]agenen Klagen, ihre schon zu Anfang kundgegebenen, gibt ihr sehr Texte abermals abhanden. Maja beginnt ihr Soliloquium:

> Nun bin ich einsam und dem Leid verfallen,
> Ganz in Gedanken jeden [illegible] Guten droht,
> Doch mir im Herzen lebt [illegible] Trost,
> ein Freund [illegible] Schmerz ein holder Hoffnungsstrahl
> so will die Liebe solchen Frieden haben
> um sich nur wohl erwachsen Heil zu [illegible]

Nun denn, gute Seele, beruhige dich dabei, dass du nach eigener Aussage zu den «Guten» gehörst, und schweige wenigstens still. Welch ein gemüthliches Dramatikum! Wie müsste eine Seele, in welcher nur noch ein Funken von Leidenschaft schlummerte, aufflammen und wieder in Schmerz versinken, wenn die Schwester im Begriffe steht, die Brandfackel in das eigene Haus zu schleudern! — Herr Lobanus schreibt hier adrobi, statt bedacht, was oben als zweites Wort verbessert: eine neue Sprache erhalten wie gut das Zeitalter auch. — Der alte «Fürst» ist ein Name, aber nicht ein interessanter, wie König Lear, sondern ein langweiliges Narr. Alle, welche die Geschichte bis hier verfolgten, müssten bereits die feste Ueberzeugung gewonnen haben, nicht nur dass Dichter und Componist eine Leistung auf sich nehmen, denen nicht gewachsen sind, sondern dass es sich hier um einen Stoff handelt, der überhaupt nicht musikalisch ist. Den Tonsetzer trifft dabei nur der Vorwurf, dass er sich auf eine Composition desselben überall eingelassen hat; die eigentliche, die ganze Schuld fällt auf den Poeten. Hat er nicht entfernt eine Ahnung von den musikalisch-dramatischen Gesetzen, nach welchen ein Gegenstand so angelegt werden muss, dass die in ihm verborgene Musik gleichsam latent wird, so wird uns die Selbstüberschätzung, die sich zu einem Reformator dieses ganzen Gebietes berufen glaubt, wenigstens begreiflich. Nun, wer reformiren will, ohne das Object, um welches es sich handelt, wohl erfasst zu haben, der ist zuweilen unbedingt unzurechnungsfähig.

Die bisherigen ausführlichen Mittheilungen haben uns wenigstens in den Stand gesetzt, das Folgende schneller erledigen zu können. Der 8. und 9. Auftritt bilden den Schluss des ersten Actes. Meyanne erwartet den Erzählern Assad, sie meint

Ein heiterer Mor-gen bricht her-ein, die

Lie-der des Vorens le- ben auf's Neu-e.

(Dieses kleine Musikbeispiel bitten wir genau in Augenschein zu nehmen*).) Als Asand auftritt, wirft sie sich aus ihm entgegen, er hebt sie auf und macht ihr die Mittheilung »Von deiner Schönheit [illegible] Fürstentochter«, ersehnen sich die Vögel in den Zweigen, singen die Sänger manches stolze Lied, was dem Leser neu sein wird, denn auch das vergebliche Anstrengungen dieser Dame Asbe... [illegible] unstreitig eher das Gegentheil vermuthen, und sie auch ihren Worten »In langen Jahren trachtete ich beständig [illegible]« in jeder Strophe überdies schon für etwas abgeschmackt halten, denn »lange Jahre« machen doch nicht jünger, und wer sich erst um [illegible] Brust bemüht, kann nicht mehr grosse Ansprüche erheben. Doch besser ist besser. Genüge es hier zu fügen, dass nach bei diesem edlen Paar zuerst die Schmeichelei und sodann die Brunst widerwärtig genug ausspricht. Der Act schliesst mit einem Chor der Krieger Asand's, der so schön ist als dass wir ihn nicht ganz mittheilen sollten.

Heil A-sand Heil! Nichts ist ver- gleichbar deiner

Hel- den-grösse Nichts auf Er- den trotzet deiner Macht!

Heil! Heil, A - sand Heil! 13

Act II. Im zweiten Act kommt eine Verwandlung vor, wodurch derselbe in zwei Theile zerfällt. Die erste Hälfte spielt in den Gärten des bekannten Fürstenschlosses und zwar sind es die Sieger, welche, nachdem sie, man weiss nicht wann und wie, das Schloss eingenommen und den früheren Besitzer selbst Tochter und »Feldherren vertrieben haben«, ihre festlichen Gelagen halten. Der schriftlichen Angabe nach wechseln hierbei »Tänze und Gruppirungen mit Chören«. In der Musik ist aber von Tänzen und Gruppirungen nicht die Spur zu finden, auch nicht einmal der Raum dafür gelassen, denn schon nach einigen zwanzig Takten Chorgesang tritt Mayrena auf, bald hernach Asand, und die musikalische Einzelrede (Recitativ können wir nicht sagen, weil dies doch irgend eine Form bedingt, hier aber alles chaotisch ist) nimmt wieder ihren Anfang. Asand findet übrigens, dass sein Gespräch mit Mayrena keiner Statisten bedarf, also winkt er — und es »entfernen sich die Uebrigen« sammt und sonders, wahrscheinlich schlagen sie sich seitwärts in die Gebüsche, um dort jene Tänze und Gruppirungen nachzuholen, die ihnen hier durch Schuld des Componisten verkürzt sind. Sollte es dem Dichter mit besagten Tänzen und Gruppirungen wirklich Ernst gewesen sein, so müsste man sagen, dass es an dieser Stelle dem Componisten nicht gelungen ist, die Inspirationen desselben »musikalisch bewusst« [illegible] zu veranschaulichen. Aber vermuthlich besteht dennoch Harmonie zwischen beiden, vermuthlich will auch Herr Lohmann von »Tänzen im Sinne des Publikums« nichts wissen, da wir schon durch seine Vorrede gelernt haben, auf alle und jede musikalische Form zu verachten. Also sogar auch auf den Tanz? Ja, verehrter Leser, auch auf die Form des Tanzes. Es ist hart, aber es ist so; unsere Choregraphen, Ballet kennen kein Erbarmen. Vielleicht entschädigt dich der stille Chorgesang, welcher diesen Act eröffnet, ich will die ersten 7 Takte hersetzen.

Ten I

Bei Prun und Sang, ent-st... [illegible] Klang [!]

Ten II

Bass I

Bass II

schwanden die Stunden, flieht die Zeit. Nacht und Tag sind

[illegible] Ge... [illegible] bei dem ein.

Und so geht es fort. Genug für Weise wie für Thoren!

Um nun auf die Unterredung Asand's mit Mayrena zu kommen, welche in der Partitur auf 45 Seiten sich ausdehnt und lauter monotone [illegible] schreitet, denn einen Zweistimmigen [illegible] zu Stellzeit nicht mehr erlaubt zu sein, um nicht in eine frühere, jetzt beseitigte »Form« zu verfallen, und auch der Chorproben so orthodox hat Herr Rober auch entschieden waren gehandelt, sich mit dem, was an ein Duett erinnern könnte, garnicht einzulassen —

*) Dieser u[illegible] ist kein Druckfehler, sondern vom Componisten [illegible] hingeschrieben, S. 64 der Partitur wie auch in den unten folgenden Beispiele und noch an mehreren Stellen kommt dieses [illegible] Anfang und stereotyp in derselben Weise, es ist also sicher [illegible] eine besondere bedeutungsvolle Absicht dabei im Spiele.

also um auf besagte Unterredung zu kommen, so werfen sie sich anfangs wieder die grösste Schmeichelei an den Hals.

Azaad. Sei mir gegrüsst, Gott zu den frohen Tagen
So muss die Vorzeit klar erbleichen
Mit ihrer angestaunten Pracht;
Meysoun, Licht des Osten
Meysoun, herrliches Weib!

Meysoun. Zur Grösse muss das Kleine werden
Wenn deine Gnade es erhöht.

Aber Azaad als der entschiedene Repräsentant der »Grundidee von der Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Sehnens, Drängens, Strebens mit Umgehung seelischer Bedürfnisse und Enthaltsamkeit« kann sich bei dem Besitz dieser Person und deren Besuche doch nicht beruhigen, er muss Abwechslung haben, denn das, sagt er, liegt einmal so in seiner Natur. Seine Leidenschaften kennt er, als ob er sie in Syrdus gemalt vor sich hätte, und spricht so objectiv gründlich darüber wie ein Professor der Psychologie. Wirklich, der Herr Paul Peter Lohmann muss wundervolle Einblicke gethan haben in die Natur der Leidenschaften und ihren entsprechenden Ausdruck. Meysoun sucht ihren »Eroberer« an sich zu fesseln:

Meyboudas Herz ... Laloe
Höret an, was der Liebling spricht!«
Kennst du Weib das ... Gluth
Sieh' in bis das Nordens ...? [Nach unserer Ansicht von Grossem und Vielgestaltem ... nicht.]
Was ich gepriesen und angestaunt [s. dagegen oben?]
Nimmer hab' ich das ... erfahren
Der die Gedanken sich darüber ... —
Alles ... Lauche nieder
In der Stimmen oft rauschendem Spiel etc.

Wäre Azaad ein Mann von Geschmack, so könnte man ihm nicht verdenken, wenn er von einer so ... Sehnsucht loszukommen sucht, aber es ist ihm treibt das Unnennbare zu einer noch weit schöneren Blüthe. Ganz ohne Arg hält Herr Lohmann alles das für dramatische Poesie, ja für die Mustervorlage einer neuen Gattung. Letzteres ist allerdings nicht ganz nothwendig, um in der Bestimmung die Gattung hat er sich geirrt. Die dramatischen Hülfsquellen, über welche er verfügt, sind wahrhaft erstaunlich. Die in Rede stehende Unterhaltung würde vermuthlich mit Umarmung ... der Sinnenwelt rauschenden Spiels enden, denn Azaad hat noch keinen bestimmten neuen Gegenstand sich ... genommen. Zufällig sagt Meysoun aber, was sie doch noch nicht thun könne, nämlich ich doch die Nächsten am ... lachte die Schwester Klagen. Sofort fährt der Eroberer ... Vorsichtshalber auf:

So wär es nicht, wie mir gekündet,
Die Braut des Berges nicht du? [wie fragen noch gewiss
Du lebst eine Schwester (?) hören.]
holder den Sinnen, ... erther?

Von jetzt an geht es nun auf die Schwester los und das Spiel hat damit seinen Fortgang gefunden. Das ist für das Puppenbude, wenn Kinder und kindische Leute die Zuschauer sind, als ernsthaftes Theaterspiel aber passt es nicht mehr für den kaukasisch-semitischen Menschenstamm, sondern höchstens für tiefer stehende Völker. Die Art wie hier die Menschen mit einander sprechen, wie sie einander behandeln und gegenseitig das sich herausnehmen, was man das Schicksal nennt, ist auch den edelsten Begriffen, die wir von dem Wesen unserer Natur lassen dürfen, überhaupt nicht mehr menschlich, sondern halbmenschlich, und die Personen, welche hier auftreten, sind keine Charaktere, sondern leere Schemen, die der Dichter nach seinem Belieben dasetzt.

Nach beendeter Unterhaltung singt der Chor draussen 8 Takte, von denen die beiden ersten zur Beurtheilung genügen:

Heil Azaad dem Herrn! Nichts ist ver-

und nun folgen noch 4½ Seiten wo Azaad allein, die sich mit dem Ansehen und dem Erwerb der »Schwester« beschäftigen. Selbst er da ihr im Wech... singt er zum das die Saiten ... sich mühtest,

so still so muth Stolz die Bande sprengen
Himmel der Albore brennt — ...
Er ... fort.)

So schliesst diese Scene. Brennt sein Albore, so vermuthen wir, dass er zuviel Alkohol genossen hat. Enthalten die Texte aus den hübschen Zeilen der Oper ein unübertroffenes Sprach-Ungeheuer, welches nicht selten zur Belustigung citirt wurden. Herr Peter Lohmann ist der erste, welcher es wieder erreicht, ja übertroffen hat, nachdem R. Wagner schon trefflich vorgearbeitet hatte. Fernerhin also können wir die alten Poeten ruhen lassen und auch in dieser Hinsicht vollen und frischen Lebetrunk aus der Gegenwart schöpfen. (Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen

Dettinger Te Deum. Von G. F. Händel. Clavierauszug. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 18 Sgr.

Die Clavierausgabe dieses grossartigen Werkes erscheint eben zur rechten Zeit, da das Te Deum mehrfach zur Aufführung vorbereitet wird. Der frühere deutsche Clavierauszug war theuer und mangelhaft, der gegenwärtige ist bei schönster Ausstattung dennoch ... billig, ... überall mit der Ausgabe der Händelgesellschaft (welche das Werk bereits vor vier Jahren als Band 25 publicirte) genau überein und bildet den einzig berechtigten Abdruck derselben. Wird durch den billigen Preis und die handliche Einrichtung eine allgemeine Verbreitung und Benutzung so sehr erleichtert ist, so liegt Musikdirectoren es doch um so mehr angelegen sein lassen, ihren Chormitgliedern die Anschaffung zu empfehlen, denn es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass Aufführungen grosser Werke durch Dilettantenvereine nur dann recht gelingen, wenn zunächst allen Mitwirkenden die Gelegenheit geboten wird, mit den betreffenden Buch schon vor der Aufführung eine noch vertrautere Bekanntschaft zu machen, als durch die wenigen bruchstückigen Chor-Uebungen der Proben sein kann. Geschieht dieses nicht, so sind die meisten Aufführungen mit all ihren Mühen und Kosten rein umsonst und schnell vergessen, weil alle Aufführungen leider immer nur einmalige sind, die höchst selten und in langen Zwischenräumen wiederholt werden. Finden wir erst Mittel und Wege, diejenigen unserer oratorischen Werke, welche ein ... Publikum haben, oft hinter einander zu wiederholen ähnlich den Opern, so wird dadurch die Bekanntschaft auch bei den Sängern allerdings eine viel bessere werden; aber selbst dann werden diese gern zu den Clavierauszügen greifen und sich mit Hülfe derselben die Meisterwerke zu Hause wieder ins Gedächtniss rufen. Bei dem jetzigen Zustande sind Clavierauszüge für die Chorsänger-Dilettanten aber geradezu unentbehrlich, wenn die Aufführung irgendwie halten und leicht zu wiederholen sein soll. Auch dürfte sehr zu rathen sein, das Repertoire nicht ins Unbegrenzte zu erweitern, sondern in weiser Auswahl einen Kreis von geeigneten Werken zu wählen, zu deren gediegener Wiedergabe dann aber die ganze Kraft zu setzen.

Wenn es sich nun um Te Deum handelt, denkt jeder un-

willkürlich an jenes Dettingen, so sehr hat es sich schon jetzt in seiner überragenden Grösse wohlthätig bemerkbar gemacht. Bedenkt man, dass dieses Werk nur sehr selten unter uns aufgeführt ist, so muss eine solche übereinstimmende Ansicht von seinem Vorzügen [illegible] Verwunderung erregen. Die Tonwerke von bleibender Bedeutung kommt später wenig darauf an, unter welchen Umständen sie entstanden sind. Wäre dem nicht der Fall, so müsste [illegible] Programm unserer [illegible] schon längst eine [illegible] gestellt werden aus dem, was am Ende des Freiheitskrieges [illegible] Niemand denkt hieran, obwohl selbst aus Namen wie Beethoven und C. M. v. Weber Cantaten und Symphonien darunter sind. Händel's Werk ist übrigens nicht ganz ohne Beziehung zur Gegenwart: es wurde geschrieben zur Feier der Schlacht bei dem deutschen Dorfe Dettingen 1743, wo die Franzosen von der englisch-hannoverschen Armee aufs Haupt geschlagen wurden. Dettingen war [illegible] Rossbach.

Die meisten unserer Chorvereine scheinen sich in den Kopf gesetzt zu haben, ein Te Deum [illegible] schicklicherweise erst nach der Einnahme von Paris vom Stapel gelassen werden [illegible] von Woche zu Woche warten. Die armen Tenöre [illegible] Concertwinter [illegible] Sobald wie möglich sollte man Te Deum [illegible] singen, damit die Masse gemeiner Musik, welche sich jetzt aller Orten breit macht, endlich ein Damm entgegen gesetzt wird.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Berlin**, am 4. Novbr. hat Prof. Joachim seine Quartettsoiréen eröffnet. Gespielt wurden: Haydn [illegible] Schubert's [illegible] Beethoven's [illegible] (Op. 59 Nr. 1). Weil [illegible] werden wir erst über die zweite Aufführung einen Bericht bringen können.

✻ **Köln.** (Musikalische Gedächtnissfeier für die im Kriege Gefallenen im Gürzenichsaale, Donnerstag, 11. November 1870.) Klänge der Trauer waren die ersten, welche [illegible] nach langer Pause den [illegible] des Gürzenichsaales erfüllen sollten — Klänge voll tiefster Wehe. Vermochte jemals irgend ein Künstler wahre Trauer zu empfinden und in seinen Schöpfungen auszusprechen, so war es Mozart, der bis zum Tode [illegible] welche seinen Vater betroffen. Da schreibt der ebenfalls [illegible] dem Vater: «Wie [illegible] traurigen Nachricht entgegensehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen [illegible] gewiss [illegible] Da der Tod [illegible] der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstendes. Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen [illegible] unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sein werde, und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre. Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.» Mozart erzählt dann von dem [illegible] Tode seines liebsten, besten Freundes, des Grafen [illegible] (welcher [illegible] in Bonn starb) [illegible] Jahre alt [illegible] ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die ihn so genau kannten, wie ich.» Welche Ruhe des Geistes [illegible] Todtenklage [illegible] nicht in obigen Worten des Mannes, welcher das Todtenamt [illegible] Jahrhunderte [illegible] Mögen jene Worte nicht [illegible] Herzens tiefstem Grunde kommende innere Wahrheit? Aus so ernster Tiefe des Gemüthes entsprang bei Mozart die Tiefe seiner Trauermusik, welche er vor Todesahnungen schwer [illegible] 1791 componirt hat. Mit der würdigen Wiedergabe dieses ergreifenden Stückes begann das für unsere im Kriege gefallenen Helden veranstaltete Gedächtnissfeier, zu welcher Mitwirkende und Zuhörer in erhebender Anzahl [illegible] Zwecke angemessenen Menge am Donnerstag im Gürzenichsaale versammelt waren. Wie das Programm besagte, führte man diese Beethoven'sche Trauermusik

zum ersten Male im Gürzenich [illegible], dass diese im Originalgewand einer solchen Gedächtnissfeier [illegible] deutsche Stadt gefeiert werde, welche gewiss jeden das [illegible] sichert dieser weihevollen [illegible] gedenken [illegible] den grossen Meister abgetragen werde, dessen frühzeitiger und jäher Tod uns [illegible] zu beklagen ist. — Leider war der Tag sehr ungünstig, weil [illegible] an die Stimmung der Blas-Instrumente [illegible], welche in dem Mozart'schen Orchester von besonderer Bedeutung sind. In jenem [illegible] dem der *Lacrimosa*-Zeile in den Blasinstrumenten [illegible] Melodie, um welche sich [illegible] der Figuren der Saiten-Instrumente *gruppiren*, nicht aus seiner Geltung [illegible] herausheben. Nachdem [illegible] Programm [illegible] Kanz Arie aus «Paulus» von Mendelssohn, [illegible] recht warm und doch massvoll empfunden vorgetragen hatte, folgte das bedeutendste Chorwerk, welches [illegible] Kirchenmusik nach Beethoven geschaffen ist: »Ein deutsches Requiem« von J. Brahms. Im Werk [illegible] Brahms seiner Zeit [illegible] die Mächte des Basses im Chor und Orchester [illegible] Dieses Werk, welches [illegible] Jahren [illegible] Wärme so [illegible] was seit den zwei Monaten das [illegible] Streben eines aus den verschiedenen Vereinen [illegible] zusammengesetzten Chores von etwa 180 Herren und Damen unter der Leitung [illegible] Friedrich Gernsheim [illegible] unterstützt durch die Cornets [illegible] Musikschüler [illegible] Ehre dem [illegible] Gesang [illegible] Schwierigkeiten zu [illegible] Chor [illegible] Orchester [illegible] zu Herrn Gernsheim gelungen, jenem schönen Erfolg [illegible] Zeugen [illegible] Donnerstag waren. Es war ein [illegible] Erfolg des Concertes der [illegible] Dank [illegible] hatte sogar das Orchester mit einem Theil seines Besseren [illegible] Herrn Director [illegible] zu danken, dass er [illegible] Theater-Orchester [illegible] und Aufführung [illegible] Dass [illegible] auch Begeisterung und Hingabe an das herrliche Werk [illegible] wandern [illegible] Werkes [illegible] Der Klang des Chors war schön [illegible] besonders zeichnete sich der Sopran durch [illegible] bei Mendelssohn wahrgenommen zu haben. Im *Studium* des Werkes war sehr sorgfältig [illegible] bemerkte [illegible] *crescendo* [illegible] zu bewahren [illegible] Begleitung [illegible] gleich im Anfange des ersten Chores [illegible] gesungenen Accorde «Selig sind» [illegible] Orchester [illegible] Die [illegible] wurden [illegible] Forte [illegible] ausgeführt. Ueberhaupt machte [illegible] Chor [illegible] Fülle [illegible] einen [illegible] Eindruck [illegible] Partie [illegible] Stelle, was nicht ihre Schuld ist. Brahms hat selbst vorgeschrieben [illegible] Harfen [illegible] Die Orgelpartie, welche Herr Musikdirector Weber spielte, [illegible] ersten Chor [illegible] Orgel [illegible] Aufführung [illegible] Berufung [illegible] Der erste Chor [illegible] Töne der Orgel [illegible] Instrumentation. Von bedeutender Wirkung war dagegen die Orgel bei dem Orgelpunkte des dritten Chores. Brahms hat sich den Text nach Worten der heiligen Schrift selbst zusammengestellt. Merkwürdig ist, wie seine Gedankengänge über das Wesen der Dinge mit dem oben von Mozart ausgesprochenen [illegible] über das Ganze [illegible] und [illegible] wie sie Mozart seinem Vater beschreibt — [illegible] des Ganzen [illegible] Zerknirschung [illegible] Frieden [illegible] hervorruft. Was nicht [illegible] Gedanke [illegible] Brahms [illegible] des lateinischen Text zu verlassen [illegible] Betrachtungen über die Nichtigkeit alles Irdischen [illegible] geschaffen [illegible] Formen [illegible] In dem zweiten Chor [illegible] heiteren Anfang [illegible] Fleisches [illegible] wie verdorret [illegible] Trostgesang des Mittelsatzes und gar

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur Wilhelm Wurser in Leipzig.

Verleger J Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. 15 Ngr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 30. November 1870. **Nr. 48.** V. Jahrgang

Ueber Rossini's Leben und Werke

(Fortsetzung.)

Das Eigenthümliche der Opern Rossini's besteht darin, dass in denselben alles klar ist. Diese Klarheit gewährt nicht blos Genuss: sie herrscht wie die Sonne im Weltall. Alfred [illegible] beliebter diese Eigenschaft jene Componisten, welche an die Stelle der Inspiration die Gelehrsamkeit setzen, oder die Entfaltung der Mittel an die der Kunst, weil sie die Mittel zu verbergen wissen, jene, welche Dunkelheit für Tiefe halten und sich überreden, die Abspannung, die sie uns verursachen, sei der entscheidende Beweis ihrer Originalität. Rossini war, um klar zu sein, nicht was gar [illegible]; er war sogar ein Neuerer. Selbst seine Feinde gestehen ihm zu, dass er neue Formen erfunden hat, dass die Gesangskunst ihm ihre Freiheit verdankt, die Harmonie bisher unbekannte Reichthümer, die Instrumentation eine Bedeutsamkeit, die nach ihm nicht überboten werden konnte. Er hat die abgebrauchtesten Formeln verjüngt, selbst den Cadenzen eine [illegible] Wendung gegeben, jeder [illegible] Combination sein Siegel aufgedrückt und die grosse Rossini'sche Familie gegründet, mit der man mehr entlehnte, als man ihr Ausstellungen machen konnte. Da aber auch die schönsten Eigenschaften an Glanz verlieren, wenn sie nicht in volles Licht gesetzt werden, so ist gerade das Licht in gleicher Weise ausgebreitet über alles was Rossini geschrieben hat. Paul Veronese vergleichbar, der nichts [illegible] keine Zugehörung im Schatten lässt und alle seine Gestalten für das helle Tageslicht malt, stellt Rossini [illegible] Umrisse und Bestrebungen [illegible], seine Töne erscheinen [illegible] Frische, und alle seine Entwürfe [illegible]. An diesen Reiz schliesst sich der Schwung des Rhythmus. Wenn das Licht [illegible] das Wesentliche der Werke Rossini's und die Melodie deren *Form* ist, so ist der Rhythmus ihr Leben. Der Rhythmus ist es, durch den sich die Leidenschaften äussern, die Sehnsucht der *Liebe* oder der Ausbruch der *Freude*, der Erguss des Zornes ebenso wie die Beängstigung des Schreckens. Der Rhythmus ist es, der den Hass malt, die Verzweiflung, die Ungeduld ausdrückt, oder den Geber, die Verschwörung, die Leidenschaft anfeuert. Abwechselnd wird er ernst, strenge, ruhig, wie [illegible], er führt zum Tempel oder zum Gefechte, zum Throne oder zum Schaffott, er folgt dem Drama und verkündet jede Änderung desselben. Kein anderer wie Rossini hat so mannigfaltige und ergreifende Rhythmen erfunden, die sich den Situationen anschmiegen oder die Entwicklung herbeiführen. Aber um den Anforderungen der Scene Rechnung zu tragen, unterbricht Rossini nicht die Einheit durch Verfolgung des Details, er opfert nicht den Effect des Ganzen den kleinsten Effecten. Indem er seinen Stücken ein ungewöhnliches Leben einhaucht, verliert er nie die grossen Linien aus dem Auge und hält die architektonische Ordnung aufrecht.

Auch seine Zeitgenossen waren bezaubert von der Gewalt seiner Rhythmen. Das Genie ist zu persönlich um eine Schule zu bilden; allein wenn Rossini auch keine Schüler hatte, so fand er doch Nachahmer. Unter den Deutschen war deren berühmtester Meyerbeer, unter den Franzosen mögen, mit ihm, die bereits todt sind, Herold und Adam genannt werden. Was die Italiener anbelangt, so wurden alle von ihm hingezogen, selbst jene, welche Zingarelli am Conservatorium vor dem Zauber zu schützen gesucht hat: Bellini, die Brüder Ricci, Mercadante. Die Uebrigen: Paccini, Carafa, Donizetti, Verdi rechneten sich ihre geistige Verwandtschaft mit Rossini zum Ruhme an. Was aber diese Meister vor Allem von ihm angenommen haben, das sind seine Rhythmen. Sie konnten dem Reize nicht widerstehen, die von ihm erfundenen schönen Formen nach ihrer Weise auf Erz oder — Thon auszuführen. In dem Umkreise der Typen, welche er geschaffen, vervielfältigten sie die Wiederholungen und Varianten, ohne zu beachten, dass das Zuviel Uebersättigung erzeugen und Aufschwung in Uebertreibung ausarten musste. So war früher die florentinische Schule in die Fusstapfen Michel Angelo's gedrängt worden und hat sich darin erschöpft.

Während sich aber die Künstler Rossini's Ueberlegenheit unterwarfen, schien sich [illegible] neue eigenthümliche Widersprüche des Publikums demselben zu entziehen, als ob 11 Jahre des Erfolges sein Ansehen [illegible] hätten. Die Neapolitaner pfiffen «Donna del lago» aus, die Römer wiesen «Matilde von Sabran» zurück, die Venetianer nahmen «Semiramide» mit einer an Langeweile grenzenden Kälte auf. Die instrumentalen Neuerungen, die Ausdehnung der Formen, der gehobenere Stil, der das letztere Werk charakterisirt, führten dahin, Rossini als einen Deutschen zu behandeln, so wie der [illegible] seines Lehrers, des Pater Mattei. Selbst die Pracht der Stimmführung konnte in den Augen der Parteien die Wichtigkeit und Schönheit des Orchesters nicht aufwiegen; alles, was symphonisch klang, sollte nach ihrer Ansicht über die Alpen verwiesen werden. Vielleicht verzieh man auch dem Componisten nicht, dass er für die Bühne in Wien gearbeitet und seine «Zelmira» vor den [illegible] hatte erscheinen lassen. Von da an war die Scheidung zwischen Rossini und Italien vollzogen. Nachdem er von 1810 bis 1823 mehr als 30 Opern geschaffen hatte, verzichtete er plötzlich darauf fernerhin in der Sprache zu componiren, die an sich ihren Gesang

ist. War es eine Art von Hoffachen, und erriet er, dass das Publikum ihm nicht weiter folgen würde? War es Entmutigung und Ekel, es seine Quelle versiegen? War es Ehrgeiz und hatte er das Vorgefühl einer noch höheren Bestimmung?

Es ist eine schwierige Sache, nach Ablauf eines halben Jahrhunderts die Regungen des menschlichen Herzens zu erforschen. Rossini selbst hätte wohl nur mit Mühe die Gründe auseinandersetzen können, welche ihn bestimmten. Sein Leben wurde mehr durch die Umgebung des Augenblicks als durch festen Willen gelenkt. Er benutzte die Gelegenheiten, aber er schuf sie nicht. Er überliess auch dem Zufall, oft sogar genial Gewalt anzuthun, anstatt dass seine Sorglosigkeit besser zu statten kam, als ein künstlich ausgeklügelter Plan. In Folge der Abdankung der Italiener [illegible] Ein Director Barbaja will ihn nach Wien führen; er bereitet «Zelmira» für Wien vor. Fürst Metternich ruft ihn nach Verona; er begiebt sich dahin, wo seine Cantaten die Congress-Festlichkeiten erhöhen. Ein Engagement für London wird ihm angeboten; er bricht nach London auf, um dort das Gefühl einer Tochter der Lady [illegible] Musik zu setzen. Der Director des Drury Lane löst den Contract, im Überfluss sich der Gunst der angesehenen Aristokratie und 60 Concerte bereichern ihn mehr als alle seine Meisterwerke. Der Hausminister des Königs von Frankreich schlägt ihm einen Contract vor; er kehrt nach Paris zurück, um die italienische Oper zu dirigieren. Die glänzendsten Bedingungen nehmen ihn an unsere erste lyrische Bühne; er schlägt ein und macht sich anheischig, in 10 Jahren fünf französische Opern zu liefern.

Bei dieser Reihenfolge von Umständen ist die Verbindung eine rein zufällige; die persönliche Diplomatie Rossinis hat dabei nur wenig im Spiel, der Zauber seines Namens thut Alles. Aber indem er sich in Paris festsetzt, kommt sein Glück wieder zum Durchbruche. Paris, nachdem es sich gegen ihn gesträubt hatte, wünscht ihn wieder leidenschaftlich herbei, und die Akademie der schönen Künste, indem sie ihn 1833 zu einem der sechs auswärtigen Mitglieder ernennt, ist der öffentlichen Meinung nur etwas voraus geeilt. Rossini fügte einer Anziehungskraft, die sein Genie auf einem französischen machen musste, dennoch aber mit seinem vollkommen berechtigten Stolze mit dem geistigen Entwicklungsgange seines Lebens bisher unbekanntes Gefühl entgegen; dieses Gefühl war die Furcht.

Seit einem Jahrhundert nennt sich Paris die Hauptstadt der Kunste, ganz sicher ist dies begründet in Ansehung der dramatischen Musik. Paris ist der Mittelpunkt, auf den die fremden Componisten ihre Hoffnungsblicke richten und von dem sie die Weihe ihres Ruhmes erwarten. Gluck und Piccini sind gekommen, um hier ihren Kampf auszufechten. Salieri, Sacchini, Spontini haben hier sich selbst übertroffen. Spontini, Paer, Cherubini, Carafa haben hier ein Vaterland gefunden. Rossini und Meyerbeer konnten ihre erfolgreichsten Werke nur in Paris entwerfen. Verdi und Wagner träumten oder träumen noch von der Eroberung unserer Bühne; selbst Mozart hat mehr als einmal sehnend an Paris gedacht. Am 17. August 1782 schrieb er an seinen Vater:

»es ist traurig, eingestehen zu müssen, dass Deutschland nicht für seine Kinder sorgt, wenn Gluck ein grosser »Mann geworden ist, so dankt er es den Fremden. Mein »Plan ist nach Paris zu reisen und ich habe bereits dar»über an Herrn Legros geschrieben.«

Wenn Mozart sich für die französische Oper vorbereitet hatte, wer wagt zu behaupten, ob er nicht selbst den »Don Juan« übertroffen und wenn vielleicht noch [illegible] hervorragenderen Schönheiten doch noch viel Grossartigeren zu Stande gebracht hätte?

Das Vorrecht, die Künstler zu inspiriren, verdankt Paris der Beschaffenheit seines Gedichts, der Vortrefflichkeit seiner Darsteller, der Grossartigkeit seiner Aufführungen, vor Allem aber der Strenge des Publikums und dem durchdringenden Scharfblicke seiner abstracten Beurtheilungen. Dass unsere Schule zwischen der italienischen und der deutschen das Gleichgewicht hält, ohne je der einen die Oberhand zu gewähren. Der Gegensatz von Symphonie und Gesang ist durch den französischen Geist gemildert; dieser eignet sich beide an. Er verwirft die Übertreibung des Gesanges, welche seine eigene Musik, den guten Geschmack, die logische Bedeutung, das richtige Verhältniss, die Nothwendigkeit der Einheit nahm gestellt haben; so zwar, dass der Ausarbeitungsfähigkeit unseres geistigen Ganges als Nahrung eine gleiche Anlehnungsfähigkeit zur Seite steht. So entfaltete sich einst in Athen die höchste Blüthe von Geschmack. Athen vereinigte in sich das viel wichtigere und bedeutsamere Genie des Dorer mit dem fruchtbareren und zarteren der Ionier. Athen zog die hervorragenden Männer des einen wie des anderen Stammes an sich, schliff sie ab, hob sie über sich selbst empor und durchdrang sie mit attischem Geiste.

In dem Augenblicke, als Rossini an das für ihn neue Theater trat, fühlte er die Grösse der Gefahr. Er musste die Sprache und die Methode wechseln, mit einem Versuche beginnen, seinen ganzen Ruhm auf das Spiel setzen. Er unterzog sich dieser Probe und begann sich umzubilden. Er, der sich mit spielend gemachtem hatte, wandte sich nun zum Nachdenken, zur Sammlung und zu bewusster Bethätigung der Selbstkritik. Das leichtfertige Talent, dessen Arbeit gewissermassen nur ein freies oder von den Jahreszeiten bedingtes Wachsthum gewesen, entschied sich zum langsamen Gange des Schaffens. Der Liebling, den die Muse unter Gesang und Liebeln gewiegt hatte, stieg zur Bühne herab, verlegte sich in voller Ruhe auf das Lernen, suchte den Umgang von Sachverständigen und strebte mehr nach der Anerkennung der Meister der Kunst als nach zügellosem Beifall, wodurch es ihm endlich gelang, der Welt einen weit höheren als den bisher bewunderten Typus herzustellen. Frankreich, das allein im Stande war, ihn zu begeistern, darf stolz sein auf diese Anstrengung, die auch mit der Entwicklung Frankreichs auf ihn entfaltete. Wohl ist dies ein bewundernswerter Schauspiel und der anziehendste Moment in der Laufbahn des Künstlers. Rossini voll Bescheidenheit arbeitet mit Eingebung voran und stellt sich unterwürfig unter die Kritik zu entwaffnen; er ist mit eigenen Mitteln gewinnender als die Pariser selbst. Er versöhnt die Componisten durch Rücksicht, die Sänger durch Gefälligkeit und Aufführung seiner Werke, die Welt der Vergnügen durch glückliche Einfälle, das Publikum durch seine Bon-mots. Zu gleicher Zeit verschafft er sich auf die Hülfstruppen; er veranlasst an der Oper das Engagement von Sängern, die er auf dem italienischen Theater erprobt hatte, er überzeugt die berühmten Darsteller davon, dass die Recitation keineswegs die ganze Musik ausmache, dass die Gesangskunst wichtig genannt zu werden verdient, und bringt ihnen allmälig seine Methode bei. Er bereitet sich selbst vor; er eignet sich eine gründliche Kenntniss unserer Sprache, ihrer Prosodie und Feinheiten an. Er beobachtet unsere Bühne und dringt in die Werke Glucks ein, eben jenes Componisten, zu verachtligen, welche ihm nachgefolgt sind. Er sucht seine Manier nach dem französischen Geschmacke einzurichten, sowohl um denselben zu verstärkt, zum Ganze zu schmeichen, als auch in edlerer Weise zu genügen. Seine bewunderungswürdige Einsicht sagt ihm, dass wenn ihm auch die Natur grösstentheils jene Eigenschaften beschert hat, welche Frankreich hoch hält, die Klarheit, die Entschiedenheit, die Einheit der Composition, die Geheimnisse der Proportion, das Gleichmass in den klassischen Einzelheiten, ihm doch auch die Richtigkeit der Declamation, die Gedrängtheit des Stils, die Bearbeitung des dramatischen

Schicklichen das gemessene Streben nach dem Erhabenen nothwendig und um das Landes wegen Racine und Corneille würdig zu erscheinen.

Dieser Cursus dauerte vier Jahre. Jedes Jahr war mit einem Versuche bezeichnet, indem Rossini entweder stufenweise vorwärts zu schreiten, oder das Auditorium, auf das er noch nicht völlig vertraute, umzubilden suchte. Zuerst schrieb er eine Gelegenheits-Oper — eine Improvisation, welche man deshalb nicht strenge beurtheilen darf. »Die Reise nach Rheims« wurde 1825 bei den Italienern zur Feier der Krönung Karls X. aufgeführt. Dieses Impromptu ist aber doch mit so vieler Sorgfalt geschrieben, dass es fast gänzlich in die Partitur des »Graf Ory« überging. Hierauf kam die Oper »Die Belagerung von Korinth« folgen, die als eine Uebersetzung des italienischen »Mahomet« nicht das Gewicht eines Versuches darbot, wobei die Verantwortlichkeit für das Fehlen des Unternehmens zur Last fallen konnte. Ruhig in seiner Zurückhaltung ausharrend, hat Rossini doch mehr gethan, als das Werk blos aufzufrischen. Er strich mehrere Stücke, fügte 13 neue hinzu, beseitigte die Rouladen, dehnte die Recitative aus, verstärkte ihren Ausdruck, componirte für jeden Act einen Schlusschor und erfand die Scene der Fahnenweihe, die als ein classisches Muster dasteht.

Der Erfolg war unermesslich, und doch beschloss Rossini eine dritte Probe zu machen. Er wählte hiezu der grösseren Musikgläubigkeit wegen das Oratorium »Moses«, welches sechs Jahre früher in Neapel Beifall gefunden hatte und auch dem Inhalte des Textes für eine grosse Bühne sich eignete. Ein edel angelegter Plan, die glücklichsten harmonischen Combinationen, belebt durch melodische Erfindung, lyrische Grossartigkeit ausgeprägt in der Wucht des Rhythmus — alles wirkte zusammen, um den italienischen »Moses« zu einem Werke umzugestalten, das ein Princip vorbereitete. Selbst Rossini's Gegner erklärten sich für besiegt, der Bewunderung war erlegen. Die Schule des Gesanges war fortan die Gebieterin der Oper.

Durch zwei Triumphe seines Verständnisses der Prosodie und der Declamation gefangt, scheute sich Rossini nicht länger, an die Schwierigkeiten eines Original-Gedichts heranzutreten. Er wählte die komische Gattung, die ihm von so Spiel seiner Jugend auflebte und die ebensowohl die gallische Schelmerei für sich gewinnen, als auch in eine neue Form umgegossen werden sollte. Das gesprochene Wort (Steinklingend für das Ohr) hatte sowohl in der Prosa als im Gesang der glänzendsten Schöpfungen unserer Schule auf die Bühnen zweiten Ranges zurückgedrängt. Rossini führte siegreich in die Oper das Lustspiel und sogar das Vaudeville ein. Seiner Mission als Neuerer getreu, eröffnete er eine Bahn, auf der ihm mehr als ein Meister folgte: zuerst Auber, eine Bahn, die vielleicht heutzutage alle mit Entschlossenheit einschlagen sollten. »Graf Ory« ist für die französische Musik dasselbe wie der »Barbier« für die italienische: ein Meisterstück und ein Typus. Man kann ihn mit jenen florentiner Schmuckkästchen vergleichen, bei denen der Schimmer der Steine nur durch die Schönheit des Emails und die wundervolle Ciselirung übertroffen wird. Alles funkelt darin von Geist und ist zugleich mit dem einem grossen Pathos geziemenden Reichthume behandelt. Was uns aber am meisten gewinnt, ist die Rücksicht und Achtung, welche der Componist dem Publikum zuwendet. In diesem so leichtfertigen, nur mittelmässig erfundenen Fabel entnommenen Stücke enthüllt er alle zweideutigen Situationen, selbst die Trunkenheit mit einem Schleier von Eleganz und discreter Anmuth, die plumpen italienischen Scherze räumen das Feld den guten Manieren, das Lachen verbündet sich mit der Feinheit, es scheint, als ob Rossini durch dieses Wunder von Grazie und durch diese Blüthe der Urbanität unsere Gastfreundschaft habe rechtfertigen und uns zeigen wollen, wie sehr er Franzose geworden sei. (Schluss folgt.)

Die Rose vom Libanon.

Oper von Joseph Huber

[Schluss.]

Die zweite Hälfte des mittleren Actes spielt in der »Wüste«, wo es den Flüchtlingen endlich gelungen scheint, eine Oase zu finden, denn der Poet setzt eine Landschaft voll ländlicher Ruhe voraus hin. Eine Landschaft kann unter Umständen lyrisch sein, aber dass die Ruhe lieblich sei, ist noch eine. Maja wird von einem ungemein erregt und erschüttert, die in ihrem Singsang mittelst ein paar verständige Accorde zu wege bringen, im Ganzen aber aus den bisherigen Werk würdig fortsetzen, wie es schon aus den beiden vorletzten Takten

[Notenbeispiel] ...ge ... cher A... bend Stil... lig... keit

zu ersehen ist. Dem Componisten mag so etwas von einem melodischen Stimmungsbilde vorgeschwebt haben, aber soll der Hörer eine Ahnung oder gar einen vollen musikalischen Genuss davon empfangen, so muss der Musiker zunächst den Rock des Reformators ausziehen, welchen Herr Lehmann ihm angezwängt hat, denn erst dann kann er überhaupt die Fähigkeit erlangen, von Natur und Kunst zu lernen. Die Unterredung zwischen Maja, dem Fürsten und dem Feldherrn nimmt nun wieder ihren Anfang. Oben sagten wir, man könne diesen chromatischen Bandwurm kein Recitativ mehr nennen. Nun müssen wir hinzufügen, dass eigentlich auch von einer Unterredung nicht die Rede sein kann, es ist nichts als ein Nacheinanderdarlegen von je Zweien, als eigentlicher Dialog und namentlich eine lebendige Ballwechslung mehrerer Personen kommt niemals zu Stande. Vielfach geht es ganz ohne Begleitung, namentlich beim Auftreten Leben des »Figaro«, welche das »Dichterische Feld« schickt auch sehr unnatürlichen Fragen zu herbei angeborenen Intervallen, wie Figura zeigt:

[Notenbeispiel] Da steht der Feind, durch deinen Geiz mein Junges —

Das singt Abdul ganz »noch im Hintergrunde«, also sind die falschen Töne ungefährlich. Könnte man das doch von allen sagen! Die Art, wie Beaugier »Feinde (ist er es) der »Fürsten« seinen künftigen Schwiegervater] dem »Feldherrn« plötzlich geneigter wird, gehört wieder in die Pappenheade, denn es ist kein wirkliches Motiv da, welches eine solche Wandlung hervorrufen könnte, weil Abdul von Anfang an gesagt hat, was er jetzt sagt. Aber Herr Lehmann muss doch mit seinem Spiel zu Ende, also müssen die Figuren sich schon bequemen, zumal das Gegentheil von dem zu thun, was sie bisher gethan haben. Auf diese Weise befriedigt er alle scholastischen Forderungen des Aristoteles. Der Aristeia spricht hier ... zu Abdul.

[Notenbeispiel] Wohl schuf ich dich ... dir höh die Kraft, zum schö-ne das Vergangne in Jugendrausch, mit Leidenschaft ver-

gol te das Vergangne! Du wankest

ab du stol am Zü ge du stehst so schlan —

und man kann sich denken welchen erschütternden Eindruck dies auf den Waldherrn machen muss. Aber genug von diesem fürchterlichen Musik-Poeten — Nur um von Allem ein Beispiel zu geben theilen wir auch noch die letzten Noten des muthigen Abdel mit, denn sie gehören zu dem was in dieser Oper noch am meisten musikalisch zusammenhängt, aber schon deshalb schon wie darans dass in Sinn und Ennst überhaupt nichts Zusammenhängendes in derselben zu finden ist

Ent flam me du mich, hehr ne Macht, das

Menschen se ... an der hat tet, Ims

In Ge fah ren mich nicht wan ken noch

(immer mit voller Stimme und viel !!! Ausdruck)

schwanken auf der gra den Bahn lass

mich in Tha ten und Ge dan ken die

Pfa de schrei ten Gut und ... sa —

lch wohl ... Al ... les (Abdel ab)

Den Herr Post Hesl das »himmeln« ... statt auf den Kampfplatz wegen des Reimes mit den »graden Bahn« Ahasch himmeln würde die Bahn doch mehr schräg gehen müssen, ... dann sie senkrecht in die Höhe ... was aber weder durch Hrn. Lohmann's Poesie noch durch Hrn Huber's Musik bewirkt worden kann sondern lediglich, wie Dr. Mises in seinem Vom Paradiese bewiesen hat, mit Hülfe der Hegel'schen Philosophie möglich wäre.

Unmittelbar, nachdem er hinausgelaufen ist, kommt Anund der Eroberer, pflanzt sich vor Maja auf und findet sehr Herz von Alpenschauen. Sie ruft nicht etwa ihren Abdel, der soeben aussieht Anund zu bekämpfen, um Hülfe, sondern setzt dem Eroberer ganz friedlich auseinander, warum es ihm nie gelingen werde sie zu erschnappen, und als er ihre Stimme mehr und mehr erhebt, erhebt sie sogar mit einem lang ausgehaltenen schrillen Tone ... selbstbewusst ... und dauernd Sclave, ewig arm — ist er um seine Fassung gekommen oder Heil verloren, wehe mir! Auch eine schöne Zeit ist verloren, denn dies hat wieder dimmig Seiten lang gedauert. Darauf fällt indess auch der Vorhang rasch. Es ist eine Puppenkomödie aber eine ernsthafte, mit einer starken Schattirung ins Traurige.

Der dritte Act ist das letzte. Das Publikum pflegt sich die dritten Acte nach Belieben abzukürzen. Das wollen wir dasselbe thun, schon aus Erkenntlichkeit dafür, dass der Leser uns so lange durch dieses Kunstgestrüpp gefolgt ist. Der Eroberer hat nun, wie sich etwas erhebt, kaum Lust mehr zu singen, das ... Zügen der ... Rose des Lohmann möchte er noch verschweigen. Was die Möglichkeit solchen Verschmelzung begreift, das sei gehalten auch die Phrase ... hell im ... und aus den Enden zittert nicht gar Dunkel, die ... Blick der Seele ... durchbebets ... erklären. Ohne Anmassung verstehen wir ... Noth ... vom Pfeil getroffen sucht meine Seele dir zu Füssen schon — wir verstehen es zwar eigentlich nicht, aber weil die Schönheit des Sentenz so gross ist, erlauben wir uns diese auch ohne eine genügende Fassungskraft für das Wortverständniss. Der Musiker hat hier dem Poeten wieder herrlich unter die Arme gegriffen und ... unübertrefflich klar ... dass es gerade die Seele ist welche dir zu Füssen ... zeigt ... sich ... Singstimme nebst Begleitung ganz so

getroffen, sucht meine See le dir zu Füs sen schon.

Mayzuna kommt und geht auch wieder, der Eroberer aber bleibt immer auf den Brettern. Das Schicksal soll nun kommen, aber leider die Krieger ... stürmen über die Bühne und rufen »Der Feind ist nah — Verrath ist wach« (zusammen acht Takte lang unausschliesslich im verminderten Septimen) und nachdem Anund sehr Zeiten lang weiter ... »Jede Stütze ist gebrochen, Thron und Macht und Reich dahin« Gesehen hat man vom Feind so wenig wie vom Verrath, man hat überhaupt nichts gesehen als die bekannten fünf »Figuren«, welche mit ... auf der Bühne sich ... haben Namentlich unsern »Eroberer« ist durch nichts in der Welt von den Brettern zu bringen, was der muthigen Krieger ihm auch anschreien, sein Wortschwall ist nicht zu stopfen sein Schwert nicht heraus zu bringen. Ja »Thron und Macht und Reich dahin«, sagt er selbst, »weil das Eine, das sie hielte [*] weil der Seele Kraft gebrochen! Wie errungen so zersprungen« Sagt es alles selbst! Herr Lohmann braucht also niemand, um die Moral aus der Geschichte zu ziehen und den Epilog zu machen, seine Figuren thun dies selbst bevor sie ... Daran hat der alte Aristoteles freilich nicht gedacht.

Was bis zum Schlusse noch weiter vorkommt, besteht namentlich in einem Dialog zwischen Maja und dem Eroberer. Wir lassen dies unberührt, denn es ist zum Theil von einer solchen Geschmacklosigkeit, dass es schwer hält sein ... dabei zu bewahren. Die Eitelkeit und Verderblichkeit alles äusserlichen Schönen, Ertragens, Strebens mit Umgebung seelischen Keuschheit und Ent-

heitsmerkmale wird endlich dadurch bei Seite geschafft, dass Meyrena zuerst ihren Erobereo und darauf sich selber ersticht. Ins Nonnenhaus sollte man sie stecken, jetzt lamp aber vielmehr ... sie haben sich durch ihren Tod aus demselben befreit, da diese ganze dramat ge Spiel nichts ist als eine ... zu Nonnenhaus.

Das Chaos ist auch etwas werth, nur muss es mit Consequenz entfalten. Solches ist hier geschehen, und wir glauben (bei allem Respekt vor dem Talente unseres Nachbarn im Musikalisch Wöchentlichen), dass nur deutsche Kunstpedanten zu einer solchen Leistung befähigt waren. Es liegt etwas Erhabenes in dem Gedanken, das Aeusserste schon erreicht zu haben. Der Dichter hat jeden einzigen noch möglichen Fortschritt zwar seinem eigenen «Einführungs des Kunstgedankens» vorgegeben, weil wir aber schon oben die Möglichkeit, wie die handelnden Personen unverletzt über die Zwischenacte hinweg kommen können, auf eine durchaus philosophische Weise demonstrirt haben, so hoffen wir, er werde den ungedrehten Fortschritt nicht machen. Und hiermit verlassen wir Herrn Peter Lohmann, um dem Tonsetzer noch ein Wort zu widmen.

Ueber seine Chöre und sonstigen Singreihen brauchen wir nicht zu sprechen, denn der Leser hat genug davon gekostet. Ein Duett, Trio, Quartett oder überhaupt irgend ein Zusammensingen mehrerer Personen kommt in der ganzen Oper nicht vor; die bescheidensten Opern des alten Zeit, auch die allerältesten schon, hatten also mehr harmonischen Gesang, als dieser sich entspinnende neueste Fortschritt. In einer Kunstform, wo ... welche ... wollte, ist hier überhaupt nichts ausgesprochen. Vorzüglich soll dies die Consequenz eines neuen Princips sein, und da macht uns die Entdeckung Freude, dass es weiter nichts ist, als die Unfähigkeit der musikalischen Gestaltung. Herr Huber versteg überhaupt nicht kunstmässig Musik ... zu setzen, weder für Gesang noch für Instrumente; keinen einzigen Zweig der Kunst hat er in seiner Gewalt, an keiner einzigen Stelle steht er auf musikalischem Boden. Gemeiniglich geführt durch das durchcomponirte formlose Lied in ungebundener Gestaltung, ausgegangen in dem Dunstkreise des instrumentalen Stimmungsmalers, ... Geschmacke verdorben und im Geiste beschelt durch die Zukunftsopern, möchte es allerdings das passende musikalische Salz sein, welches Herr Peter Lohmann für seine Reformen nöthig hat. Ob sich einmal so viel von gesundem musikalischen Kraft in ihm entwickelt, dass er dieses künstlerisch erniedrigenden Verhältnisses inne wird und sich davon befreit, müssen wir abwarten.

Hiermit nun aber genug! Eine Frage noch schwebt auf des Lesers Lippen: «Wenn das Werk so elend ist, warum die ausführliche Besprechung?» — Wohlich, käme es auf die individuelle Bedeutung des Werkes an, so hätten wir demselben viel zu viel Ehre erwiesen. Die «Sam vom Libanon» ist ein todtgeborenes Opus und steht als solches gewissermassen ausserhalb der Kritik. Wir haben es hier lediglich deshalb benutzt, um an diesem Kunst Cadaver die organischen Fehler der Gattung nachzuweisen. Diese Gattung ist die Oper Wagner's und was daran ... hängt. Chr.

Ein altes Kriegslied der neutralen Schweiz für verschiedene Gelegenheiten

Bei David Bürkli in Zürich erschienen im J. 1788 «Schweizerische Volkslieder mit Melodien», 40 an der Zahl. Nummer 47 ist ein «Abschiedslied bey dem Abzuge eines Schweizers in fremden Kriegsdiensten», und ganz gemüthlich passt es noch auf ein Corps, welches nach Frankreich, als auch auf ein solches, welches nach Holland zieht. Die friedliche Schweiz hat bekanntlich das alte Lanzknechtswesen am längsten fortgesetzt; nun dürfte aber Vielen ... Zeit sogar «Volkslieder» dieses ... Kriegshandwerk kannten und von Kaim und Rüstigkeiten ... ten und singen. Das «Abschiedslied» ist ziemlich ...

Mit Muth.

Sopr. Alt

Ten. Bass

Zeuch, Bruder-herz! jetzt Gal-lier-land / Jetzt in Hol-land | Sey Schutz, am Ei-nes-Feld; Wie Schweizer-halt da Fal-ven-stand Und sey wie sie ein Held, Und sey wie sie ein Held.

Zeuch fort! Bereichte ... Muthe warm,
Vom Feind ... Schand Land!
Zerschmettre ihn mit Heldenarm,
Und Feigheit sey dir Schand!

Zertritt den Feind! ... Tod wär schön!
Sieg oder Stirb ... Kiim
Von Helden ... mit Ruhm umstrahlt,
Dein Nachbl, ... dann Heim.

Zeuch fort und ... dich auf weisslich!
... glüh in der Brust,
Tod in der Hand! Sie Zeuben dich
Vornehmlich weiche Lust!

Sonst trefe dich der Schweizerbann
... Hand in Hand ...
... so wie wirs gethan
Dass auch noch Schweizer seyn. *Lüthi.*

„Israel's Heimkehr aus Babylon",

Oratorium von J. R. Schachner

Aufgeführt in Augsburg am 19. und 22. October

[illegible]

mit [illegible] Auffassung [illegible] des Scherzo [illegible] und [illegible] Beifall. Er trägt durch diese Zeilen der [illegible] Bewohnung der musikalischen Welt auf das Beste zu [illegible] und [illegible] Deutschland, [illegible] [illegible], begrüsst, überall [illegible] und freundlich gefördert werden.

S

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** (Joachim's Quartettsoiréen.) Auch in diesem Jahre, in der Zeit zwischen [illegible] und Weihnachten, veranstaltet Herr Professor Joachim mit den Herren [illegible], de Ahna und W. Müller in [illegible] der Singakademie einen Cyklus von vier Quartettsoiréen, welche [illegible] [illegible] Kammermusik für Streichinstrumente [illegible] Concert. Die erste dieser Soiréen fand Donnerstag den 1. Nov. [illegible] in der [illegible] Nummer erwähnt wurde. Die zweite Soirée brachte uns am Donnerstag den 15. Novbr. [illegible] das [illegible] Quartett Nr. 11 von Mozart, ein Werk welchem wir [illegible] in öffentlichen Concerten begegnet sind und [illegible] durch grosse Lieblichkeit, Lebendigkeit und Melodienreichthum auszeichnet. Das zweite Stück war ein [illegible] Aufführung gebrachtes Werk von Johannes Brahms. Es besteht in [illegible] für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells und [illegible] von [illegible] Interesse für das Publikum. Das Stück [illegible] dürfte [illegible] beim ersten Hören [illegible] der zweite Satz (Variationen in D moll) und das [illegible] sehr lustige Scherzo, welches vom Publikum da capo verlangt wurde. An der Ausführung betheiligten sich [illegible] Herr [illegible] und der [illegible] Violoncellist Herr [illegible]. Den Schluss bildete das [illegible] Quartett von Beethoven.

* **Berlin.** (Singakademie.) Wie alljährlich führte die Singakademie auch diesmal an dem kirchlichen Gedächtnisstage der Gestorbenen (Sonntag den 25. Nov.) ein [illegible] Trauergesänge auf. Zuerst [illegible] den grossen [illegible] Chor aus der [illegible] eines zweiten [illegible] von Joh. Seb. Bach [illegible], welchem sich [illegible] als Einlage ein [illegible] Choral von J. E. Grell [illegible] «Traurige Jesu» [illegible] durch die [illegible] eine Strophe [illegible] die erste von Solostimmen, die andere von vollem Chor von der [illegible] begleitet, gesungen [illegible] als die Stimmung des [illegible] Chorus trefflich [illegible]. Die zweite Nummer des Theils [illegible] Zeit [illegible]. Den Schluss bildete Mozart's Requiem. Die Solopartien [illegible] des kgl. Hof- und Opernsänger Herr [illegible] im Tenor der [illegible] im Alt Fräul. [illegible] und im Sopran Frl. [illegible]. Die Aufführung unter [illegible] Leitung war [illegible] — Wenn wir [illegible] in diesem Jahre dasselbe Programm wie im vorangegangenen Jahrgang [illegible] im Jahre 1856 das Mozart'sche Requiem und [illegible] Zeit [illegible] des Chors [illegible]. Es war also ein [illegible] Jahre vergeblich ausgesprochener Wunsch, dass statt [illegible] so häufig wiederholten Requiem [illegible] die Trauer-Cantate von Händel zur Aufführung gebracht werden möchte. Wir bedauern dies um so mehr, als man [illegible] Wissen nicht, [illegible] Oratorien zu den dreimaligen Abonnementsconcerten [illegible] statt dessen schon [illegible] beiden Mendelssohn'schen [illegible] Dass die beiden [illegible] Stücke [illegible] wiederkehren, ist schon zu entschuldigen, [illegible] der Stimmung des Tages ganz besonders entsprechen und mit zu den schönsten Werken [illegible].

* **Köln.** Zum Besten der National-Invaliden-Stiftung fand am 11. Nov. [illegible] Gürzenich ein [illegible] Concert statt, welches den [illegible] gewidmet war. Zur Aufführung kamen die [illegible] Trauermusik von Mozart [illegible] und das Deutsche Requiem von Brahms, letzteres [illegible] der Mitwirkenden [illegible] Composition [illegible] Erfolge. Das Baritonsolo hatte Herr [illegible] aus Frankfurt a. M. übernommen, das Sopransolo in Nr. 5 war [illegible] eine junge Schülerin [illegible] Die Chöre wurden [illegible] gesungen und [illegible] die Vorbereitung zu der Aufführung mit grossem Fleiss [illegible] zwei Jahren [illegible] aus dem Deutschen Requiem hier [illegible] [illegible] des Publikums [illegible] heute dagegen sprach man von Brahms und seinem Werke mit dem lebhaftesten Interesse und der grössten Achtung, was zum Theil durch die Energie der [illegible] und die Präcision der jüngsten Aufführung erklärt.

* **Wien.** Am 11. Nov. [illegible] die Singakademie unter [illegible] «Belsazar» [illegible] von Händel auf. Die Aufführung war sehr gelungen, [illegible] Saal aber [illegible] brachte das Carltheater [illegible] die hier jetzt anwesenden [illegible] Tage und [illegible] ist [illegible] Offenbach hat sich [illegible] Wien gewandt und [illegible] Erfolge [illegible] den bessern Theil der Wiener Presse [illegible] von ihm [illegible].

* Die Berliner wollen sich [illegible] Anregung verschaffen und [illegible] den Componisten der «Wacht am Rhein» [illegible] Einladung am 12. d. [illegible] traf denn auch Herr Karl Wilhelm mit dem [illegible] Bahnhofe ein und wurde im [illegible] Gast [illegible] empfangen [illegible] vorbereitet waren. [illegible] versammelt [illegible] des Componisten der «Wacht am Rhein» [illegible] Herr Liebig [illegible] Worten des Componisten [illegible] ein Hoch aus. Karl Wilhelm war so ergriffen, dass er [illegible] des Saales [illegible] und [illegible] Zeit [illegible] einer Dame mit einem Bouquet begrüsst wurde. [illegible] junge Damen. [illegible] eine Dame sprach und überreichte [illegible] Gedicht [illegible] Dame überreichte einen Lorbeerkranz [illegible] eine Dame überreichte ein Bouquet. Karl Wilhelm sprach mit von Thränen erstickter Stimme [illegible] Dank aus und brachte den Frauen und [illegible] Berlins ein Lebehoch. Der Dirigent des Concerts [illegible] einer herzlichen [illegible] Ansprache im Namen des [illegible] Sänger und Sänger. Es war schon hohe Zeit, dass Herr Liebig sich das zur Erregung [illegible] Gastes [illegible] Stunde [illegible].

* **Hamburg.** Das Programm des am 14. Novbr. stattgefundenen Concerts der philharmonischen Gesellschaft bestand [illegible] [illegible] von dem Theil des Publikums, welches [illegible] Concerte [illegible] [illegible] mit [illegible] Dasselbe bestand aus Symphonie G-dur von Haydn, Musik zum [illegible] von Mendelssohn und zweite Symphonie von Schumann — C-Op. 61. — Die Haydn'sche sogenannte Oxford-Symphonie war in den Tagesblättern [illegible] der Erwartung [illegible] mancherlei Wunsch [illegible] Abonnenten [illegible] Zweifel [illegible] Die Symphonien [illegible] zu den acht ersten [illegible] sie war im vorigen Winter gefehlt worden und hätte wohl einer andern [illegible] und [illegible] Platz machen können [illegible] Wunsch dem Concertcomité [illegible] [illegible] Abonnenten [illegible] Dieselbe wurde gut [illegible] Weil [illegible] Musik zum Sommernachtstraum nicht [illegible] Concertsaal [illegible] da man sie im Theater Gelegenheit hat [illegible] so [illegible] durch Vergleichung der [illegible] auf der Bühne [illegible] sind wir erwähnen [illegible] des Elfenzug [illegible] Intermezzo u. s. w. Was die Ausführung betrifft, so war sie [illegible] gelungen [illegible] Manches [illegible] das Scherzo [illegible] [illegible] gewünscht, [illegible] Buntheit [illegible] Blasinstrumente zu erreichen gewesen, ferner hätte die Ouverture und das Scherzo wohl nicht so [illegible] im Tempo, etwas weniger und deutlicher gespielt werden können. Mit einem Worte [illegible] [illegible] immer [illegible] [illegible] Ersatz [illegible] Symphonie Robert Schumann's wird [illegible] populär werden wie seine erste [illegible] das [illegible] Scherzo und das [illegible] Adagio. Die Vorführung des Schumann'schen Werkes [illegible] Studium und war wohl die beste Leistung des Orchesters an dem Abend. — Im Stadttheater setzte Herr Theodor Wachtel sein Gastspiel mit [illegible] Erfolg fort. Am [illegible] Nov. [illegible] Herr Theodor Lebrun, Director des [illegible] Theaters in Berlin. [illegible] von Shakespeare [illegible] eines Quartetten von [illegible] Kapellmeister [illegible] [illegible] [illegible] Musik [illegible] [illegible] Kapellmeister [illegible] [illegible] übernahm.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

[illegible]

Leipzig, 7. December 1870. **Nr. 49.** V. Jahrgang

Christnacht

Cantate von Aug. v. Platen für Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Ferd. Hiller** Op. 79. — Für Orchester instrumentirt von **Eugen Petzold**. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 55 Seiten Fol. Preis 2⅓ Thlr. (Clavier-Auszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen complet 2½ Thlr. Solo-Singstimmen à 7½ Ngr. Chorstimmen complet 1 Thlr.)

Das Weihnachtsfest bleibt doch das Fest aller Feste, es ist so ausgezeichnet, dass alle Künste und auch allen Seiten hin. Auch die Musik ist [illegible] zu Nutze gekommen. Obiges Werk ist ein neuer Beweis davon.

Es zählt zu der Gattung gemüthlicher Hausmusik, die bekanntlich nirgends besser angebracht ist, als an dem Christfeste, denn es das selber ist [illegible] zu Hause und Alle, vom Kinde bis zum Greise, sind gemüthlich gestimmt. Was sich [illegible] der Weihnacht im grösseren Kreise bildet, überschreitet doch eigentlich nie die Grenzen der Häuslichkeit. Für solche Kreise nun ist Hiller's Christnacht ein willkommenes Tonwerk, welches gestattet, mit mässigen Mitteln die festliche Stimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

Den Anfang macht ein Sopransolo des Engels die Verkündigung »Seraphim sehe Ihr [illegible]«, welches nach einigen [illegible] Takten schon ein uns kurzer aber sehr anmuthiger Gesang in F-dur, der [illegible] für das Werk anzusehen muss.

Das Tenorsolo eines Hirten »Was seh' ich« folgt, und auch dieses, im Inhalten und doch leichter Clavierbegleitung in den mittleren und oberen Chorlagen hübsch gehalten, ist sehr [illegible]. Wenn der Schluss weniger Effect macht, so liegt dies mit an dem [illegible] Ausdruck eines bloser Ganges, welchen der [illegible] Platen natürlich [illegible] aber im Munde eines [illegible] Hirten weniger passend sein dürfte.

Einem [illegible] Hirtenchor »Ihr Engel schwebet [illegible] und [illegible] durch die Lüfte« [illegible] ein [illegible] Frauen-Seraphim [illegible] so dass [illegible] gesungen wird. Die Stimmung ist [illegible] gross, ohne alles zu [illegible] Seraphim [illegible] und die Hirten wiederholen es, worauf alle zusammen mit »der Liebe, die Liebe ist geboren« einen Satz beschliessen, der, obwohl er nicht kurz ist, doch beim Vortrage [illegible] wird empfunden werden. Die Wiedergabe der dritten Worte, in denen die Quintessenz des ganzen [illegible] ausgesprochen ist, befriedigt nicht ganz. Dreimal fängt die Sache an der Melodie [illegible] Stimm [illegible], dann die Melodie würde mit geringer Modification als ganz passend erscheinen. Wenn im Gesange ausgesprochen wird, wünscht man doch eben als [illegible] möglichst wirksam zu vernehmen; dies kann aber nicht geschehen, wenn nicht von den vocalen Mitteln ein [illegible] Gebrauch gemacht, also eine [illegible] Modulation und [illegible] erreicht wird. Von einem Basse als Schlussgang, wie der hier gewählte

[Notenbeispiel: die Lie - be ward ge - bo - ren!]

wird aber schwerlich jemand grossen Ausdruck erwarten.

Der Sopran-Engel singt jetzt ein Stück in G-moll »Fromme [illegible] jeden Herz geliebt« angelehnt in der Haltung [illegible] Cantaten-Arien. Diese erste Hälfte erhebt eine sehr [illegible] die zweite in D-dur, welche etwas [illegible] des Schlusses zu suchen scheint, ohne ihn finden zu können. Indess muss hervorgehoben werden, dass die letzten Takte bei [illegible] Vortrage sehr wirksam sein dürften.

In einem vierstimmigen Männerchore »Preis dem Geborenen [illegible]« die Hirten [illegible] den Engel und das [illegible]. Der Text ist [illegible] so [illegible] wie [illegible] der Musik [illegible] ist, [illegible] sich viel [illegible], wenn [illegible] Christus [illegible] krystallenen Himmeln [illegible] bringe uns Gefallenen [illegible] Der Gesang ist einfach aber den Rhythmus [illegible] nicht glücklich getroffen: es heisst *Allegro* so: —

[Notenbeispiel: Preis dem Ge - bo - re - nen, brin - gen wir dar —]

Das [illegible] wir den Sänger namentlich den Chor sehen, welcher im Stande ist, das [illegible] auf dem ♪ auch [illegible] herauszubringen. Man singt aber [illegible] deutlich

zu sein, aber zunächst doch, um sich verständlich zu machen. Ebensowenig können wir uns mit

a - wi - ges a - wi - ges Maass

befreunden, denn das ist alles instrumentaler Rhythmus. Der Preis des wahren Gesanges geht anders. Der erwähnte Chor zerfällt in zwei Theile, durch ein Septimole des Engels »Schon lies ich in das Wa[illegible] geheimnet«. Diese Nummer ist die am breitesten angelegte des ganzen Werkes. Das Modulirten wird wohl mit Absicht so gemacht, eine [illegible] ganze Tonart nicht genügt in Beweglichkeit der Harmonie, was auch nicht [illegible] ist, wer will uns die Art nicht sagen, wie der Chor nach dem Gesange des Engels aus Des-dur nach C-dur modulirt, denn diese Modulation im 5. bis 7. Takte (S. 34—35 der Partitur) ist wieder ganz instrumental, aus Claviergriffen gewonnen, in deren Fassung die Singstimmen geben.

Die vorige Nummer leitet über in die letzte: »Vergesst der Schmerzen« und begiesst der Engel allein, der Chor der Seraphim tritt hinzu und die Hirten Bechten ihren [illegible] Lobgesang passend dazwischen, wodurch das Werkchen unter allgemeiner Befriedigung zu Ende geführt wird.

Von dem Componisten war ursprünglich nur eine Clavierbegleitung dazu gesetzt. Herr Petzold hat aber jetzt eine Instrumentation geliefert, durch welche die Christ-Cantate nun auch für grössere Concerte brauchbar gemacht ist. Diese Instrumentation ist als sehr gelungen zu bezeichnen.

Ueber Rossini's Leben und Werke.

(Schluss.)

Der Einfluss, welchen Frankreich auf ihn ausübte, äusserte sich in noch auffallenderer Weise an »Wilhelm Tell«; derselbe wurde am 3. August 1829 aufgeführt. Kein Italiener bisher war mehr dem Chorallied und den Gewohnheiten fremd [illegible]. Das berühmte Italiener bei [illegible] Landleben [illegible] im Rauche der Lampen aufgewachsen, von Kennern Stücke. Freund des Vergnügens, strebte er weder nach bürgerlichen Heldenthaten, noch fühlte er in sich den Beruf zu einem Tyrtäus oder Rouget de l'Isle. In Bezug auf Politik war seine erste Tugend die Lässigkeit, sein einziger Grundsatz der Hass gegen Revolutionen; sein ganzes Wissen die Erinnerung an Commune, der einen patriotischen Gesang mit seinem Leben bezahlt hatte. Und dennoch ist der einem egoistischen Sänger plötzlich der Maler der Natur und der Apostel der Freiheit geworden. Er wurde zum Sucher des Menschenrechts, er brandmarkte die Tyrannei und lehrte in allen Seelen die Vaterlandsliebe und die Opferwilligkeit an. Die gewaltige Bewegung des Geistes drängte ihn dazu. Frankreich war damals der Herd der liberalen Ideen und die Hoffnung von Europa. Eine zweifache Strömung hatte sich gebildet: in der Wissenschaft wollte man alle Zeitalter und alle Länder von ihrer malerischen Seite wieder ins Leben [illegible]; in der Politik kam man auf Europa und die 1789 proclamirten Grundsätze zurück. Die Befreiung der geknechteten Nationen, die Schaffung von Constitutionen für die Staaten, die Entwicklung oder Entwaffnung von Verfassungen beschäftigten sowohl den [illegible] Bürger als den Staatsmann. Es war die Zeit der edelmüthigen Theorien, der unfehlbaren Projecte, der Täuschungen, welche die Würde des menschlichen Seele erhöhen; es war das Jugendalter des Jahrhunderts.

Indem Rossini den »Tell« zum Vorwurfe wählte, wusste er recht gut, in welchem Grade er das französische Gefühl treffen würde; allein er wurde in seinen eigenen Schlingen gefangen. Er glaubte sich einer Macht zu bedienen, und wurde ihr Sclave; alsbald hatte sie sich seiner bemächtigt und führte ihn auf Höhen, die er noch nie erblickt hatte. In jeder Schöpfung, welche der Sehnsucht eines Volkes genügt, unterscheidet man ein doppeltes Wirken. Das Talent empfängt, aber die Fruchtbarkeit des Bodens macht es empfänglich; zwischen dem Meisterstück und seinem Urheber tritt die ganze Bildungssphäre vermittelnd ein. Der Aufschwung der Einbildungskraft allein würde nicht hingereicht haben, es bedurfte des Einflusses der französischen Ideen, um Rossini in den Stand zu setzen, die Revolution zu verherrlichen und für die Sache der Unabhängigkeit aufzutreten. Selbst die Luft, welche er einathmete, wandelte ihn unbewusst um: er fühlte als Künstler das, woran er als Mensch nicht dachte, und er überkam ihn, was Sonnet edle göttlichen Erleuchtungen der Vorsehung nennt.

Sofort staunt man nicht mehr darüber, dass er die Schweiz und ihre unsterblichen Kämpfe dargestellt hat, als ob er selbst ein Bewunderer der Natur und ein Held gewesen wäre. Mit der entschiedensten Einsicht begabt und in der Sonnenhöhe seines Talents giebt er hundertfach die Anregungen wieder, die er empfangen hat. Will er uns mit Hülfe des Orchesters in die Mitte der Alpenweiden oder der Gletscher versetzen, so erregen seine Rhythmen ländliche Empfindungen, seine Motive haben die Durchsicht gleich einer Sylvesis, aus dem die Natur [illegible]: die Ouverture ist keine Symphonie, sie ist ein musikalischer Rahmen, in welchem die Landschaft erscheint. Färbung und Leben erlangt, die Töne werden zu einer beschreibenden Sprache; je ein heel aus die Gewalt eines grossartigen Pinsels, das Ohr nimmt die Bilder auf, es wetteifert mit dem Auge, es sieht. Um das Leben eines Hirtenvolkes darzustellen, erfüllt er den ersten Act mit den ergreifendsten Weisen, wobei die Einfalt der Sitten durch den Stolz der Charaktere und die Schlichtheit der Gemüse durch die patriarchalischen Tanz [illegible] gehoben wird. Alles athmet eine Herzlichkeit und Begeisterung, die auf die ersten Tage der Welt hinweisen würde, wenn nicht die [illegible] Färbung der Melodien unsere Einbildungskraft der Schweiz zutrüge, während die Trauerstimmung der Unterdrückung von den Frauen und Kindern Verwünschungen, würdig eines Volkes, das frei werden will, angeregt. Will er dagegen die Verschwörung der drei Cantone schildern, wie sie die nächtliche Befreiung anbahnen, so verbündet sich mit ihnen die ganze Natur. Alles nimmt an der Verschwörung Theil: die Nacht, deren Stille er empfinden lässt; die Wälder, in deren Tiefe es rauscht; die Gemüter Soldaten unzugänglichen Schluchten; der See mit den sparsam darüber hängenden Nebeln. Und während die tapferen Seelen unter dem Auge Gottes sich mit einander verbünden, lässt er aus ihrer Mitte einen so grossartigen Gesang erschallen, dass auch die Zuhörer vom Enthusiasmus ergriffen werden. In den innersten Tiefen erregt, schliessen sie sich dem furchtbaren Schwure an; es wird ihnen zu Muthe, als ob es sich um ihr eigenes Vaterland handle, sie fühlen sich bereit ihr Leben hinzugeben, um jenes zu vertheidigen oder zu rächen. Um endlich auch den Triumph der Freiheit zu verherrlichen, erfindet Rossini im letzten Acte ein wunderbares Finale, in welchem sich Natur und Menschen zu einer Dankeshymne vereinen. Während die Gesangsstimmen die reinste Freude ausdrücken, hallt das Orchester von Silberklängen und von strahlender Belebung wieder, als ob die Erde sich unter einem neuen Sonne verjüngte. Die musikalischen Wogen bilden eine Folge von concentrischen Kreisen, welche immer grösser werden; ihre berauschenden Klänge anschwellen und sich in die Unendlichkeit aufschwingen.

Wie mächtig zeigt sich der Genius, wenn er unter dem Einflusse des Gemeingefühles schafft und das nach der unmittelbaren Ordnung Rechte und Ewige so unsterblich macht! Wie wird er aber auch belohnt, wenn es ihm durch die Kraft und Schönheit der Form gelungen ist, zum Repräsentanten einer ganzen Epoche zu werden. Von seinen Zeitgenossen verschwindet einer nach dem andern und wird in Vergessenheit begraben; er allein steht aufrecht; er allein giebt Zeugniss und spricht zur Nachwelt. Der Urheber des »Tell« verdient diesen Ruhm, da in ihm die Vollendung des Stiles auf der Höhe des Gegenstandes steht. Ja, hier durch die musikalische Ausführung hat er sogar ergreifende Scenen geschaffen, welche weder Schiller in seinem Drama, noch Jouy in seinem Gedichte vorgesehen hatten. Welche Worte wären würdig, die grossartige Architektur des musikalischen Gebäudes zu preisen, welche den Reichthum und das Verständniss der Contraste, die harmonische Verkettung voll Üppigkeit und Glanz und die derartig ausserordentliche Instrumentirung, dass die den Händen der Künstler entquellenden Klänge wie Farben auf einer Palette erscheinen — wo gäbe es Worte genug für die pathetische und freie Declamation, die gänzlich neuen Melodien, die zu den höchsten reichen, welche für die blühende Behandlung der menschlichen Stimme, die sich aufschwingt ohne zu sinken, für die gesangliche Ornamentik, die sich den scenischen Anforderungen anschmiegt, jedoch ähnlich dem Laubwerke der korinthischen Säulenordnung, das statt den reinen Reichthum der Formen und die Rundung des Capitäls abzuschwächen, dieselben nur umsomehr hervortreten lässt.

Eben deshalb war aber auch die Erscheinung des »Wilhelm Tell« für das lyrische Theater der grösste Ereigniss des 19. Jahrhunderts und der Anfang einer neuen Ära. Unsere Schule, gehüllt durch dieses Meer von Licht, riss ganz Europa zu den Fahnen des kühnen Neuerers. Die Logik der Geschichte nennt Ursache das was vorangeht und Wirkung das was folgt. »Robert der Teufel«, »die Hugenotten«, »die Jüdin« sind dem »Tell« auf dem Fusse nachgefolgt und so natürlich aus ihm abzuleiten, dass man bezweifeln muss, ob sie ohne diesen je entstanden wären. — Es ist nicht nur das letzte Wort des Rossini'schen Genius gesprochen hat, sondern auch das majestätischste Denkmal einer Kunst, welche die Modernen in das Kolossale übertragen haben. Das Publikum konnte anfänglich so viel Grösse nicht fassen; nachdem es sich aber allmälig darein gefunden hatte, jauchzte es mit leidenschaftlichem Beifall zu. Seit 40 Jahren ist der Strom des Beifalls für »Wilhelm Tell« stets breiter geworden; jeden Tag erscheint er jugendlicher und ewiger, jeden Tag entdeckt das geübtere Ohr mehr verborgene Schönheiten. Wenn es den Menschen gestattet ist, mit ihren Händen über die Gegenwart hinauszudringen, so dürfen wir mit Zuversicht diese für die Musik der Zukunft erklären.

Darum dann aber noch das Entschluss, welcher dann Rossini plötzlich auf die Bühne zu verzichten veranlasste, durch gerechtfertigt werden. Weder die Revolution von 1830 noch ein Process mit den Ministern Karl's X., noch das üble Verhalten einer Verwaltung, welche immer zurückhielt, anstatt die vorhergehende nachzumachen, konnten ihm ein ernstes Hinderniss bieten. Hätte der Meister eine neue Partitur angekündigt, man wäre ihm wieder zu Füssen gefallen. Sein Rückzug hat das Urtheil der Welt ebenso herausgefordert, wie die Thronentsagung Karl's V. oder des Sulla. Die Welt dürfte sich in der That strenge erweisen, denn wenn es auch für einen Souverän Ersatz giebt, für einen grossen Künstler giebt es keinen. Die Menge lässt sich durch Gemeinplätze abfinden. »Jede Laufbahn«, sagt man sich, »hat ihren Culminationspunkt und ihren Abstieg«. Der Weise lässt es mit dem Gipfel so. Um unsterblich zu werden, beginnt man vor Adam damit alt zu altern. Die Mehrzahl der Talente bringt die zweite Hälfte des Lebens damit zu, die erste zu zerstören.« Allein solche unfruchtbare Maximen müssen abgewiesen werden und es ist dagegen die Pflicht allein mit mehr Muth ins Auge zu fassen. Es ist richtig, zu verfallen ist ein Gebot unserer physischen Schwäche; aber stets aufwärts zu streben ist ein höheres Gesetz, das uns über unsere Unvollkommenheit hinauszieht und unsere moralische Grösse ausmacht. Das Genie darf sich nicht zurückziehen, weil es seinem Zeitalter angehört; es dient ihm nicht blos zur Freude, sondern auch zum Vorbild. Selbst seine Kämpfe sind ein Schauspiel und seine Irrthümer eine Belehrung. Er dann wieder über die Reife und über die Vervollkommnung, welche die Natur gewissen Grenzen angewiesen hat, Richter sein; es besitzt eine geheime Kraft, von deren Entwicklung es selbst überrascht wird. Zudem weicht ja das Ziel, welches grosse Künstler verfolgen, unablässig zurück und in dem Masse, als sie sich emporschwingen, eröffnet hier die Kunst neue Gesichtskreise. Ueberlasse man gewöhnlichen Menschen nichtige Besorgnisse, kleinliche Verlegenheit oder die schlechten Eingebungen des Reichthums. Wer mit 37 Jahren einen »Wilhelm Tell« schreiben konnte, stellte dadurch noch so viele Meisterwerke in Aussicht, als dass er schon ein Recht gehabt hätte zu ruhen. Indem er sich dem Stillschweigen ergab, verfehlte er seine Mission, er drückte nur am Capitale, welches ihm die Vorsehung in Verwahrung gegeben hatte. Er hat Schätze mit sich begraben, die ein Eigengut der Menschheit waren und die eine Zierde und Tröstung auf der Erde hätten bleiben sollen.

Die dramatische Ader war bei Rossini so wenig erschöpft, dass sie gegen seinen Willen hervorsprudelte; sie kam nämlich in jenen Productionen anderer Gattung zum Durchbruche, welche ihm aus der Tiefe seiner Zurückgezogenheit entschlüpften. Das »Stabat mater« ist weniger eine religiöse Messe, als ein pathetisches Gemälde des Opfertodes des Gottmenschen; es ist das mit bewunderungswürdigem Verständnisse der Gegensätze aufgefasste blutige Drama vom Kreuze. Die Herrn Pillet-Will gewidmete Messe bietet zwar weniger auffallende Schönheiten, jedoch mehr Einheit dar und enthält einen Ueberfluss ungewöhnlicher Formen, die sich aber mehr für das Theater als für die heilige Stätte eignen. Die Quellen des Gesanges und der Phantasie waren also bei Rossini weder minder reich, noch minder rein. Welche schönen Werke hätte er daher noch schreiben können, dieser freiwillig von der Bühne abgetretene König, dieser Flüchtling vor seinen eigenen Triumphen. »Gustav III«, »Guido und Ginevra«, »Faust« waren ihm angeboten und harrten seiner; es hing von ihm ab, dass diese Gegenstände nicht auf andere Meister übergekommen, welche sie berühmt machten.

Sich aber mitten in dem allgemeinen Bedauern zu selbst frei davon? Wenn es ihm die Täuschungen Anderer leichte Mühe, er einst selbst einige Entschuldigung? Schöben sich nicht die Kunst und die Arbeit, diese Freunde seiner Jugend, die er vor dem reifen Alter verlassen hatte? Konnte er in seinem Palaste zu Bologna den bittern Beigeschmack des Glückes, das er sich verschafft hatte? Nicht müssig ein Epikuräer — verbarg er nicht unter gemischtem Spotte und schonungslosem Cynismus die Sehnsucht und Leere? Wir wollen den Schleier nicht lüften, in den er dem Privatleben hingegeben sich gehüllt hat, jedoch eine allgemein bekannte Thatsache mag uns aufklären und gleichzeitig entwaffnen.

Erinnern wir uns an den Beginn des Jahres 1848. Ein wahrer Volksjubelmeer ist ausgebrochen. Rossini ist gealtert, er ist deutsch, die ihm stets so verhassten politischen Agitatoren haben ihn aus Bologna vertrieben. Er gefällt sich nicht mehr in Florenz, zu Mailand und Paris zurückgewiesen und in Wien vergessen, begierig auch von den Bühnen missachtet zu werden. Ein einziges Land hat die Popularität des Meisters und den Cultus seiner Werke ungeschmälert bewahrt: dieses Land

mit Frankreich. In der That Frankreich war schnell bereit seine politischen Götzen umzustossen, wenn dem Genusse treu zu bleiben. Je mehr dasselbe sich gegen jede Herrschaft [illegible] die [illegible] über seine Grenze bricht, desto mehr [illegible] es durch seine Beständigkeit den von ihm selbst erwählten und geschaffenen Helden. Zwar hatte Rossini dieses auserwählte Land verlassen, allein er vertrat ihm zum Voraus. Dort suchte er den moralischen Stützpunkt, der ihm in seiner Umgebung und in sich selbst fehlte. Kaum in Paris angekommen, erwacht in ihm wieder das Gefühl der Gesundheit, der Eitelkeit, des Vertrauens. Seine geistige Kraft richtet sich auf, als ob er sein Heimathland wieder gefunden hätte. Er sieht, dass die Erinnerung an ihn nicht abgenommen hat, und dort seine berühmtesten Werke gross geworden sind. Auf dem Théâtre italien hält man Stagione, das er gebildet hat, den Repertoir und die Rossinischen Gesangs-Traditionen aufrecht. »Moses«, »Graf Ory«, »Wilhelm Tell« finden bei ihrem Erscheinen [illegible] Empfangen zu Paris gezogen, beweisen, dass er für die Franzosen noch die bedeutendste musikalische Grösse des 19. Jahrhunderts ist. Die offizielle Huldigung überhäuft ihn mit einem neuen Scepter, das er [illegible] ist nun ein Scepter. Es bildet sich um ihn ein freiwilliger Hofstaat. Er hat seine Bewunderer, seine Geschäftsleute, seine Künstler, seine Journalisten, seine ständigen Musiker, sogar auch wahre Freunde. Alle grossen Sänger [illegible] zu werden, [illegible] sich [illegible] um sein Wort zu erzählen, [illegible] und [illegible] als ob er ein Anderer geworden wäre, seine den er für todt hielt und im Frühlinge seines Lebens lernte. Endlich nach Neuem wurde geworben und wiewohl so spät begeistert ergreift er wieder jene begeisterte Feder, welche so viele unsterbliche Blätter geschrieben hat. Anfangs [illegible] stellt er [illegible] und bringt schliesslich vor einem ausgewählten Auditorium Melodien zur Aufführung, welche für die spätere Oeffentlichkeit bestimmt sind, da er weder aus dem Piedestal des Schweigens herabsteigen noch sich vor der Welt eine Blösse geben will. Er erinnert sich auch seines Talentes als Clavierspieler und componirt mehr als 50 Stücke voll Grazie, Gefühl, Humor und Geist. In denen der Realismus der Farbe [illegible] war die Feinheit der Nuancirung [illegible] und die Beweglichkeit der Effecte, der er den [illegible] deren Abend [illegible] als das des Sommers, den Herbst und [illegible] Früchten malt.

So hat Frankreich Rossini zweimal erobert. Es hat ihn zuerst gross und dann glücklich gemacht; nachdem es seinen jugendlichen Genius entwickelt und ihn das Höchste erleben liess, ehrte es sein Alter und gab ihm mit der Arbeit seine Würde wieder. Nur ein Vaterland konnte solche Herrschaft ausüben und nur eine Mutter so unveränderliche Zärtlichkeit bewahren. Frankreich aber war in der That Rossini's geistiges Vaterland! Es hat ihn an Kindesstatt angenommen, es empfing seinen letzten Gedanken, es hat ihn mehr geehrt als Frankreichs eigene Kinder, und wird stets als ein Heiligthum den Namen des grossen Künstlers zu ehren wissen, dem es einst seinen Geist eingeflösst und einen »Wilhelm Tell« eingegeben hat!

Augsburg. S.

Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina.

Von H. Bellermann.

Zur Ergänzung des Artikels »Die Verwendung der Schlüssel bei der Herausgabe älterer Musikwerke mit besonderer Beziehung auf die Denkmäler der Tonkunst von Friedr. Chrysander« in Nr. 48 unserer Zeitung erlaube ich mir folgende Bemerkungen hinzuzufügen. — Da Palestrina und seine Zeitgenossen [illegible] jede instrumentale Hilfe ausgeschlossen wurde, so hatten sie es natürlich nicht nöthig, ihre Compositionen in einer absoluten Tonhöhe nach einem bestimmten Kammer- oder Chorton zu notiren, sondern es genügte vollkommen, wenn sie die Verhältnisse angaben, was sie auf zweierlei Weise zu thun pflegten, nämlich entweder in dem Tonsystem ohne Vorzeichnung (nach modernem Sprachgebrauch in den Tönen von *C dur*) oder im genere molli (in den Tönen von *F dur*). Beim gewöhnlichen vierstimmigen Satz für Sopran, Alt, Tenor und Bass pflegte man zunächst die Schlüssel so zu setzen, dass das System des Basses eine Quinte tiefer als das des Tenors stand, der Alt stand dann eine Terz höher als der Tenor und schliesslich der Sopran eine Quinte höher als der Alt in folgender Weise:

Sopr. — Quinte — Alt — Terz — Ten. — Quinte — Bass

Dies ist noch unsere moderne normale (leider [illegible] als veraltet und überflüssig verrufene) Anwendung der vier Gesangschlüssel. Sie verdankt ihren Ursprung dem natürlichen Umfang der Stimmen. Es giebt allerdings heutzutage viele Musiker und Gesanglehrer, welche den Alt bei dieser Schlüssel-Zusammenstellung im Verhältniss zu den anderen Stimmen zu tief notirt glauben als jeder aber, der es mit wirklichen Knaben-Altstimmen und [illegible] Frauen-Altstimmen zu thun hat, wird zugeben müssen, dass dies nicht der Fall ist. Eine gute tiefe Knaben-Altstimme [illegible] steigt bei der heutigen Stimmung nicht gern über *c* hinaus, welches die Note über der fünften Linie beim Altschlüssel ist. In früheren Zeiten, im sechzehnten Jahrhundert und noch zu den Zeiten Händels, wurden auch zum Alt Männer verwendet, welche im Falsettsingen geübt waren. In Rücksicht hierauf konnten die alten Componisten dieser Stimme in der Tiefe noch einige Töne (*e* und *f*) mehr zumuthen, die wir heut zutage vermeiden müssen. Unser heutiger Alt ist aber trotzdem nicht wohl in der Höhe über den üblichen Umfang hinauszuführen, weswegen [illegible] das zweigestrichene *c* der höchste Ton sein, der ihm in seltenen Fällen zugemuthet werden dürfte.

Dasselbe Verhältniss der Schlüssel, wie wir es eben gesehen haben, ist ferner noch in der folgenden im sechzehnten Jahrhundert oft angewandten Zusammenstellung enthalten:

Sopr. — Quinte — Alt — Terz — Ten. — Quinte — Bass

Diese zweite Art nannten die alten Italiener die *Chiavi trasportate* oder die *Chiavette*. Wenn die zuerst angeführte Stellung der Schlüssel unserer heutigen Stimmung (oder Kammerton) entspricht, so verlangt die Chiavette eine Transposition um einige Stufen abwärts, oder mit anderen Worten, das *c* der Chiavette klingt nach moderner Stimmung um zwei Stufen tiefer als unser *c* [illegible] *a* oder *as*. Aus diesem Grunde kann man ein in den transponirten Schlüsseln notirtes Musikstück ohne eine Note zu ändern in moderne Partitur schreiben und hat dazu nur nöthig, andere Schlüssel mit der Vorzeichnung

von drei Kreuzen (*A-dur*) oder vier Been (*As-dur*) dauer zu setzen, wie ich es in meiner Palestrina-Ausgabe in den Denkmälern der Tonkunst gemacht habe. Da die gewöhnlichen Schlüssel und ebenso die *Chiavi trasportate* auch mit einem *b* vorgezeichnet vorkommen, so repräsentiren die alten Schlüssel ungefähr folgende Tonarten, z. das Beispiel Nr 1 *C-dur* Nr 2 *F-dur*, Nr 3 *A-dur* und Nr 4 *D-dur*.

Ich sage indessen nur ungefähr, da es auf einen halben oder ganzen Ton hierbei nicht ankommen kann, und die Angabe des Tonhöhe in Wirklichkeit Sache des Kapellmeisters war, welcher sich nach den ihm untergebenen Stimmen zu richten hatte. Hatte der Chor, um ein Beispiel anzuführen, wenig tiefe Bässe, dagegen viele gute hohe Sopranstimmen, so konnte er ein Stück höher intoniren, als wenn die Bassisten besonders stark in der Tiefe und die Sopranstimmen nicht Mezzo-Sopranstimmen waren. Meine ursprüngliche Absicht war es daher, bei der Palestrina-Ausgabe durchaus die alten Original-Schlüssel stehen zu lassen und vor dieselben (wie in meinen Beispielen zu meinem Contrapunkt, vergl. S. 33b zu sehen ist) zur Hülfe des Lesenden eine moderne Vorzeichnung hinzusetzen. Aus den uns unserem Freunde Chrysander auseinandergesetzten und hier in Nr 1 d unserer Zeitung wiedergegebenen Gründen habe ich mich jedoch zu dem umgekehrten Verfahren bewegen lassen, nämlich durchweg eine moderne Vorzeichnung zu schreiben und vor diese die alte hinzuzufügen. In dieser Weise sind im ersten Halb-Bande der Denkmäler folgende Motetten notirt worden, wobei ich auch diejenigen Stücke zugleich nenne, welche gar keine Transposition nöthig hatten.

Nr 9 *Tribus miraculis* Chiavette mit 1 *b* transponirt 5 *b*.
11 *Benedicta sit sancta trinitas*, ebenso
12 *Lauda Sion*, gewöhnl. Schlüssel ohne Vorzeichnung
13 *Fuit homo missus a Deo*, wie Nr 9
17 *In diebus illis*, s. unten
21 *Nativitas tua*, gewöhnl. Schlüssel mit 1 *b*
23 *Nos autem gloriari oportet*, ebenso
24 *O quantus luctus*, ebenso
26 *Dum aurora finem daret*, ebenso
27 *Doctor bonus*, gewöhnl. Schl. ohne Vorzeichnung
28 *Tollite jugum meum*, wie Nr 3
30 *Gaudent in coelis*, wie Nr 9
32 *Exaudi Domine*, gewöhnl. Schl. ohne Vorzeichnung

Ausser den bisjetzt angeführten vier Schlüssel- und Vorzeichnungs-Anordnungen hat Palestrina noch eine andere Zusammenstellung, in welcher der Bass vom Tenor nicht, wie normal, eine Quinte, sondern nur eine Terz absteht, und auch diese Zusammenstellung kommt in derselben Weise wie jene in vierfacher Gestalt vor. Ich werde diese als Nr 5, 6, 7 u. 8 bezeichnen:

Nr 5 Nr 6 Nr 7 Nr 8

Quinte

Terz

Terz

Nr 5 correspondirt also mit Nr 1, Nr 6 mit Nr 2, Nr 7 mit Nr 3 und Nr 8 mit Nr 4, nur mit dem bereits angeführten Unterschiede, dass der Bass einen anderen Schlüssel erhalten hat, woraus folgt, dass Palestrina in diesen Stücken den Bass ziemlich hoch hinauf führt, wenigstens keine Ansprüche auf grosse Tiefe an denselben macht, wodurch sie für den A capella-Gesang höchst wirkungsvoll werden und mit zu den schönsten der Sammlung gehören. Ausser den bereits angeführten dreizehn Nummern gehören von den übrigen zweiundzwanzig dieser Schlüsselverbindung an. Da wir diese Zusammenstellung (oder besser, dieses Verhältniss des Basses zum Tenor) nicht gewohnt sind, so habe ich in meiner Ausgabe den Bass hiernach um eine Terz transponirt, so dass nun ein jeder, der sonst im Lesen von Gesangspartituren bewandert ist, auch diese Stücke ohne Schwierigkeit benutzen kann. Um Irrungen zu vermeiden, habe ich hierbei stets diese Änderung durch den Custos [Custos] angegeben. Die hierher zählenden Motetten sind folgende. (Die daneben stehende Nummer giebt die Schlüsselanordnung nach dem vorstehenden Schema an.)

Nr 1 *Dum complerentur dies* u. Schlüsselanordnung Nr 7
2 *Lapidabant Stephanum*, ebenso
3 *Valde honorandus est*, ebenso
4 *Magnum haereditatis mysterium*, ebenso
5 *Hodie beata virgo*, u. Schlüsselanordnung Nr 6
6 *Jesus junxit se discipulis suis*, ebenso
8 *O rex gloriae*, ebenso
10 *Loquebantur variis linguis*, ebenso
11 *Tu es pastor ovium*, u. Schlüsselanordnung Nr 7
12 *Magnus sanctus Paulus*, ebenso
13 *Surge propera amica mea*, ebenso
14 *Beatus Laurentius*, u. Schlüsselanordnung Nr 8
16 *Quae est ista*, u. Schlüsselanordnung Nr 7
18 *Misso Herodes*, u. Schlüsselanordnung Nr 8
22 *Salvator mundi*, u. Schlüsselanordnung Nr 7
24 *Congratulamini mihi*, u. Schlüsselanordnung Nr 6
26 *Quam pulchri sunt*, u. Schlüsselanordnung Nr 7
30 *Isti sunt viri sancti*, ebenso
31 *Hic est vere martyr*, ebenso
33 *Iste est, qui ante Deum*, u. Schlüsselanordnung Nr 6
34 *Beatus vir*, u. Schlüsselanordnung Nr 7
36 *Veni sponsa Christi*, ebenso

Die Schlüsselanordnung Nr 5 kommt im vorliegenden ersten Buche der Motetten zufälligerweise nicht vor, wohl aber im zweiten, z. B. in der Motette *Ad te levavi oculos meos*. — Eine Bemerkung ist aber noch nöthig hinzuzufügen, nämlich die, dass wir bei jenen zuerst genannten mit Nr 1, 2, 3 und 4 bezeichneten Schlüsselanordnungen, in welchen der Bass um eine Quinte tiefer als der Tenor zu stehen kommt, meist eine höhere Stimmung annehmen können (oder müssen), als bei den

ersetzt unter No 3, 6, 7 und 8 angeführten. Ein Stück wie die Motette Nr 87 *Dextera Domini* würde hiernach etwa aus *D-dur* (statt aus *C-dur*, wie es geschrieben steht) zu singen sein. In der ganzen Motette geht der Alt nicht ein einziges Mal über *g* hinaus, während sonst die Note über der fünften Linie des Systems [Notenbeispiel] nicht selten in dieser Stimme vorzukommen pflegt. Das bekannte Stück *Sicut cervus desiderat*, welches im zweiten Buche der Motetten steht und die Schlüsselanordnung Nr. 4 hat, pflegt man gewöhnlich aus *G-*, oder auch aus *As-dur* zu singen.

Das sind die Grundsätze, nach denen ich bei der Spartirung der Palestrina'schen Motetten verfahren bin und von denen ich nur in Nr 17 und in Nr. 7 abgewichen bin. In dem erstgenannten Stück, in Nr 17, *In diebus illis*, ohne triftigen Grund, nur weil mich dasselbe besonders interessirte und mir daran lag, es in eine Lage zu bringen, in welcher es jeder Chor bequem ausführen kann. Es steht ohne Vorzeichnung in den gewöhnlichen Schlüsseln (der Schlüsselanordnung Nr. 1). Ich habe es um einen ganzen Ton in die Höhe gesetzt. In den folgenden Bänden soll eine solche Inconsequenz nicht wieder vorkommen. — Ferner bin ich in Nr. 7, *Ave Maria*, von den obigen Regeln abgewichen, weil wir hier eine sonst nicht gebräuchliche Schlüsselanordnung haben, nämlich

S [Notenbeispiel] Terz. A Terz. T Quinte B

Wie wir sehen, steht hier Sopran und Alt nicht um eine Quinte, sondern nur um eine Terz auseinander, d. h. wir haben hier einen auffallend tief notirten Sopran vor uns. Hier könnte man nun die drei unteren Stimmen stehen lassen und den Sopran in diesen Schlüssel [Notenbeispiel] setzen; dann wäre derselbe aber Takt 13 in eine unerreichbare Tiefe gekommen [Notenbeispiel]. Bei genauerer Betrachtung des Umfanges der drei anderen Stimmen wird man aber bemerken, dass diese ebenfalls ungewöhnlich tief liegen. Es war daher das einzig zweckmässige, den Sopran, was die Stellung der Noten im Liniensystem betrifft, unberührt zu lassen und dagegen die drei unteren eine Terz hinaufzurücken. Es hat hierdurch keine von ihnen einen irgendwie unnatürlichen Umfang erhalten. Warum Palestrina hier indess diese abweichende Schlüsselanordnung getroffen hat, wird wohl niemand, ebenso wenig wie ich, zu beantworten wissen.*)

*) Im zweiten Buche der vierstimmigen Motetten kommen verschiedene Sätze vor, in denen in der That andere Stimmverbindungen als die gewöhnlichen Sopran, Alt, Tenor und Bass angewandt sind: z. B. 1 Bass, 2 Tenöre und 1 Alt, — oder 1 Bass und 3 Tenöre, — oder 2 Bass und 2 Tenöre, — oder 2 Alt und 2 Soprane u. s. w. Diese Stimmenverbindungen haben natürlicherweise ihre besonderen Schlüsselanordnungen; über diese werde ich erst nach der Herausgabe des zweiten Buches sprechen.

(Schluss folgt.)

Die Literatur zu Beethoven's Jubiläum würde noch bedeutend mehr angewachsen sein, wenn nicht schon fünf Monate lang der Druck der Kanonen die der Symphonien übertönt hätte. Trotzdem ist doch eine grosse Summe von Publicationen zu verzeichnen, die wenigstens den Beweis liefern, dass wir selbst im furchtbarsten Kriege des Jahres, ein ewiglich schreibseliges Volk zu sein, uns erhalten wollen.

An Büchern kam heraus: Beitrag zur Säcular-Feier des grossen deutschen Tondichters L. van Beethoven von F. W. Knolle (bei Wittmann's Nachfolger in Beethoven's Geburtsort Bonn erschienen (Pr. 10 Sgr.). Von La Mara: Ludwig van Beethoven, biographische Skizze (Leipzig, Weissbach, Pr. 15 Sgr.). Von F. Jahn: Beethoven als Mensch und Künstler dargestellt (Elberfeld, Neumann-Hartmann'sche Verlag, Pr. 15 Sgr.). Von Alois Wagner: Beethoven (Leipzig, Fritzsch, Pr. 15 Sgr.). Von W. Falcke: L. van Beethoven, ein Lebensbild (Bielefeld). Von L. Nohl: Beethoven's Brevier (Leipzig, Günther). Ueber mehrere dieser Schriften wird die nächste Nummer unserer Zeitung einen eingehenderen Bericht bringen.

An Musikalien, welche direct zur Verherrlichung Beethoven's bestimmt sind, hat nur die Wagner-Liszt'sche Richtung Einiges hervorgebracht; wir nennen als die umfangreichsten Stücke eine Cantate von Liszt und eine Beethoven-Ouverture von dem Weimarischen Kapellmeister Lassen (letztere soeben bei J. Hainauer in Breslau erschienen, Partitur Pr. 3 Thlr.), welche beide in den Concerten der deutschen Tonkünstlerversammlung zu Weimar am 26. bis 29. Mai zur Aufführung kamen. Wenn es sich um die Feier eines bestimmten Mannes handelt, so hat die Gelegenheitsschrift ein weit ergiebigeres Feld, als das Gelegenheitswerk; letztere hat daher so oft man auch schon bei derartigen Gelegenheiten mit herbei gezogen ist, noch kein einziges wahrhaft bedeutendes Tonwerk aufzuweisen. Die Musik muss grössere Dimensionen haben, muss weiter ausgreifen können, wenn sie etwas Grosses schaffen soll; die Grenzen einer Persönlichkeit, und sei es die hervorragendste, sind ihr zu eng. Eine sogenannte völlig unbekannte Musikpatronin, die heil. Cäcilia, begeistert sie zu den herrlichsten Hymnen, aber alles, was den Gegenstand einer wirklich historischen biographischen Gestalt betrifft, lässt sie kalt, denn in ihrem Biographen zu ... ist nicht ihre Sache. Wer dies erwägt, der wird sich nicht wundern, dass derartige Gelegenheits-Compositionen gewöhnlich mit den Festreden und Toasten auf einer Stufe stehen und von gleicher Dauer sind.

Die Bilder-Magazine haben ein günstigeres Feld. Die Verleger sind denn auch aller Orten ziemlich rührig gewesen, unsern Beethoven nach dem neuesten Geschmacke glänzend herauszuputzen, so dass er sich in moderner Gesellschaft überall dreist sehen lassen kann. Porträts und Büsten in jeder Grösse und zu jedem Preise kann man in allen Zeitungen und Musikalien angeboten finden, daneben auch sogenannte Gedenkblätter, die phantastische Bilder-Compositionen über Beethoven'sche Werke und Lebensereignisse. Einige dieser Bildwerke sind recht gut; die meisten aber tragen den Stempel der Uebereilung und der Uebertreibung an der Stirn, was bei derartigen Gelegenheits-Erzeugnissen gewöhnlich der Fall ist. Das jetzige Bildwerk zu Ehren Beethoven's, welches hiervon vollständig frei ist, erschien bereits zu Ende des vorigen Jahres: es ist dieses die Prachtausgabe des Fidelio mit Zeichnungen von Moritz von Schwind (Leipzig, J. Rieter-Biedermann, Pr. 15 Thlr.). An den dort dargestellten, ebenso meisterhaft gezeichneten wie gestochenen Scenen hat man zwar, was die Art der Auffassung anlangt, noch vieles auszusetzen gefunden. Aber das kommt daher, dass es sich um ein dramatisch-theatralisches Werk handelt, bei welchem Jeder nach der besten erlebten Darstellung sich sein Ideal bildet. Das ist der Grund, weshalb Illustrationen zu Bühnenstücken so schwer allgemein befriedigen. Wer aber fähig ist, vom individuellen Eindrucke zu abstrahiren, der wird an dem Prachtwerke einen grossen und dauernden Genuss haben. Diese schönste Jubiläumsgabe ist ein Buch für den Weihnachtstisch solcher Leute, die in der glücklichen Lage sind, solche Gaben austheilen zu können.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen

Frankfurt a. M. [illegible]

[illegible]

Hamburg. [illegible]

[illegible]

Berichtigung.

In der Besprechung der Oper [illegible] Sp. [illegible]

ANZEIGER.

[910] Soeben erschienen im Verlage von **Robert Seitz** in Leipzig und Weimar:

Lieder mit Pianofortebegleitung.

Deurer, Ernst, „All-Deutschland für immer!" Hymne für eine Stimme. 5 Ngr.
Henschel, Georg, Op. 8. Vier Lieder aus dem Liebesliedercyclus [illegible] für eine Bass- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Rietz, Gustav, Op. 110. Aennchen im Garten, für Sopran mit Pianofortebegleitung. 15 Ngr.
—— Op. 101. Dasselbe für Alt mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— Op. 111. Die Quelle, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
Viardot-Garcia, Pauline, „Das ist ein schlechtes Wetter" für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— Der Gärtner, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 11 Ngr.
—— In der Frühe, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 11 Ngr.
—— Nixe Binsefuss, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 11 Ngr.
—— Räthsel, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
Weidt, Heinrich, Op. 78. „Du schaust mich mild und freundlich an" Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
—— Op. 81. „Nun lacht der Himmel nieder", Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.

Ferner für **Männerchor**

Deurer, Ernst, „All-Deutschland für immer", Hymne für Männerchor. [illegible] 10 Ngr.

Richard Wagner's Festgabe zu Beethoven's Secularfeier.

[913] Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben

Beethoven.

Von

Richard Wagner.

Preis 15 Ngr.

☞ Bestellungen auf diese interessante Schrift werden durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung ausgeführt.

---

[914] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 18 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr.
Orchesterstimmen 18 Ngr. Chorstimmen: Sopran I. II à 1½ Ngr.

---

[910] **H. Pohle**
Musikalien-Verlags-Geschäft
Hamburg.

---

[911] Im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur

sind erschienen

Christnacht

Cantate

von

Aug. v. Platen

für Solostimmen und Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt

von

Eugen Petzold.

Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr. 10 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr.
Chorstimmen: Sopran 5 Ngr., Alt I und II à 2½ Ngr., Tenor I u. II, Bass I und II à 5 Ngr.

Weihnachts-Cantate

zu Festen

auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürger-Schulen

für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Auszug u. Stimmen 1 Thlr. 5½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[917] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von G. Gonzenbach. Gross Royal-Format. Preis 22½ Ngr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske, und ist hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens zu empfehlen.

Verantwortlicher Redacteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.



Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.


Preis: Jährlich 6 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Leipzig, 14. December 1870. **Nr. 50.** V. Jahrgang.

Schriften zu Beethoven's Jubiläum.

H. D. Der hundertjährige Geburtstag Beethoven's bringt, wie zu erwarten war, manche seinem Andenken gewidmete Versuche. Indess sind die meisten derselben, soweit sie uns zu Gesicht gekommen sind, mehr wohlgemeint als wirklich bedeutungsvoll, und documentiren mehr den lebhaften Wunsch ihrer Verfasser, dem grossen Meister ihre Huldigung vor der Oeffentlichkeit darzubringen, als die wirkliche Befähigung, Neues oder Abschliessendes über ihn zu bieten. Als wir 1856 den hundertjährigen Geburtstag Mozart's feierten, begrüssten uns als edelste Gabe die Biographie Otto Jahn's. Des unvergesslichen Mannes Wunsch war es gleichsam, das Beethovenjubiläum mit der schönsten Gabe zu schmücken, die ihm zu Theil werden konnte; es war ihm nicht beschieden den Tag zu erleben. In seinem Sinne und mit der gleichen Strenge und Emsigkeit der Forschung arbeitet seit langer Zeit A. W. Thayer zur Bewahrung des Gedächtnisses an Beethoven's Erdenwallen; persönliche Gründe mancherlei Art haben es bisher nicht gestattet die Fortsetzung des ersten Bandes zu bringen, wenngleich es dem Unkundiger wohl gestattet sein wird auszusprechen, dass der zweite Band nahezu vollendet ist. Während nun der urkundliche Boden einer Lebensbeschreibung zum grössten Theile noch so wenig festgegründet ist, während manche der verbreitetsten Erzählungen theils in ihrer Datirung, theils sogar in ihrem Bestande selbst als im höchsten Grade unsicher erscheinen müssen, verschmähen es die übrigen Verfasser doch nicht, auf diesem schwankenden Boden noch wacker zu tummeln und der musikalischen Welt von dem gewiss Neues Dinge zu erzählen, die ihr entweder längst und oft erzählt sind oder über deren Zweifelhaftigkeit sie selbst bei gelegentlicher Aufklärung staunen würden. Man wird denselben die Freude des Daseins um so weniger verkümmern wollen, als ja auch sie die Verehrung des Meisters zu Kennern begründen und vermehren helfen, zu welcher die Arbeit des eingehenden Forschers leider oft nicht dringt; jedoch kann es nicht überflüssig sein, den Standpunkt der Wissenschaft ihnen gegenüber mit Deutlichkeit zu bezeichnen, damit niemand bei ihnen zu finden erwarte, was sie zu bieten weder die Absicht noch das Vermögen haben. Je wenn man aufrichtig sein will, und einige Vorstellung von den Schwierigkeiten biographischer Untersuchung und der Wichtigkeit der einfachen Geltung des Wahrheit auf diesem wie auf allen Gebieten in sich fühlt, so wird man doch die allzu geschäftige Thätigkeit auf diesem Gebiete beklagen müssen. Die irrigen Vorstellungen über unsere Meister und namentlich über Beethoven sind immer noch gar viele verbreitet, und mit Aufwendung aller erdenklichen Mühe sucht die wissenschaftliche Forschung die Nebel allmälig zu zerstreuen und die einfache Wahrheit an das Licht zu setzen; wie wenig kann sie es billigenswerth finden, dass die Frucht ihrer Mühe in ihrem Erfolge bei den Lesenden immer wieder in Frage gestellt wird durch die unzeitige Geschäftigkeit solcher, die den Beruf zu fühlen meinen, als Verehrer Beethoven's Schriftsteller über Beethoven zu werden und dadurch nur dazu beitragen, eingewurzelte Irrthümer, deren Entfernung man endlich hoffte, immer wieder von Neuem zu wiederholen. Wahrlich unsere Todten, im Leben vielfach hart mitgenommen und getäuscht, sollen es auch im Tode noch nicht leicht haben.

Da begegnet uns denn zunächst ein Schriftchen unter dem Titel

Ludwig van Beethoven, ein Lebensbild, entworfen von **W. Fricke**. Bielefeld 1870.

Der Verfasser dieser, mit einem nicht guten Titelbilde versehenen Schrift über den Meister will nicht eine erschöpfende Darstellung und Aufzählung einzelner Thatsachen, sondern sein Bild seinem Wirken und Leiden nach geben. Zu diesem Zwecke hat er sich das Material aus den zugänglichen Darstellungen ohne Unterscheidung des zuverlässigen und schlechteren zusammengestellt und in Abschnitte getheilt, deren jedem er einen poetischen Spruch vorausstellt. In die nicht sehr natürliche und geschmackvolle Darstellung mischt er mehrfach bekannte Briefe und Documente ein, versucht dann auch eine musikalische Beurtheilung, die aber nur in dilettantischen Phrasen sich ergeht und durch hohe Worte den Eindruck wiederzugeben sucht. Die Schrift hat die Bezeichnung ihres Verfassers eben nur darin, dass sie sich an ein Publikum wendet, welches des tieferen künstlerisch-wissenschaftlichen Befruchtung, die ihre Mehrzahl heute geläufig ist, noch völlig fern steht. Am Schlusse steht ein nach Gattungen geordnetes Verzeichniss der Werke Beethoven's.

Eine zweite Schrift hat das Unglück, durch den Namen ihres Verfassers noch mehr zu strenger Vergleichung aufzufordern.

Ludwig van Beethoven als Mensch und Künstler, von C. P. Jahn. Billing 1877.

Als Berechtigung zu seinem schriftstellerischen Auftreten kann der Verfasser nur den Enthusiasmus anführen, mit welchem er selbst Beethoven'sche Werke von früh auf gehört und selbst gespielt habe. Wahrlich ein seltener Mann! Und diese [illegible] Vorbereitung scheint ihm allerdings auch nicht gar gewesen zu sein, als die eigentlich biographische, welche bereits doch mehr einmal das erreicht, was der Verfasser genannte geleistet. Nach Schindler und Wegeler [Thayer's I. Band ist ihm nicht bekannt] erzählt er in oberflächlicher Weise das Leben Beethoven's und ist auch bei dieser Benutzung noch den heutigen Ansichten irrthümlich ausgewählt, wie er z. B. Beethoven 1786 in Begleitung Waldstein's von Bonn nach Wien reisen lässt. Dazu werden nun Kritiken (wie Aus Wendt, Elterlein) Aussprüche abgedruckt und am Schlusse der Programme R. Wagner's zur neunten Symphonie als Beilage beigegeben, sowie ein Verzeichniss der Werke, wobei ihm doch das nicht genannte Thayer'sche Verzeichniss Dienste gethan zu haben scheint. Im Übrigen, wie die ganze Schrift, ohne jeden selbstständigen Werth. —

Wir durften nun aber unter der Zahl der Beethoven-Autoren dieses Jahres der fehlen, der schon seit Jahren sich mit stets neuer Betriebsamkeit als den wahren Beethoven-Apostel gerirt und dem Meister den unangefochtenen Ruhm zu vindiciren strebt — dass er der einzige würdige Vorläufer Richard Wagner's sei? Vor uns liegt ein sierliches Bändchen mit gepresster Einbanddecke und Goldschnitt, nachdem wir es zuerst aus seinem Gehäuse sorglich herausgenommen und vorsichtig aufgeschlagen haben finden wir auf dem Titel

Beethoven's Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit. Nebst einer Darstellung von Beethoven's geistiger Entwicklung herausgegeben von **Ludwig Nohl.** Leipzig. Günther 1870.

Aus den Notizen über Beethoven's kleine Bibliothek und andern Mitteln längst war bekannt, dass seine Belesenheit in der Literatur zwar keine ausgedehnte war — wie hätte er dazu auch die Zeit finden sollen? dass er aber gewisse Lieblingsschriften oft und gern las und die auf seine Person und seine Bestrebungen anwendbaren Stellen in denselben anzustreichen theilweise auch auszuziehen beliebte. Keine Frage, dass Beethoven's Anschauungen durch Kenntniss dieser Stellen neue Erläuterungen erhalten, und dass der Biograph sie bei seiner Charakterschilderung zu berücksichtigen hat. Es darf nur bezweifelt werden, ob es die Mühe lohnt, alle diese Stellen detaillirt abzudrucken, wo man denn ganze Scenen aus Shakspeare, ganze Goethe'sche Gedichte einfach wiedergegeben hat, und ob man eine solche Zusammenstellung wie ein heiliges Glaubensbuch (eine so zu bezeichnen) das Recht habe. Ausserdem fürchten wir, ob die Biographen des Zutrauen zu dieser Zusammenstellung Nohl's haben werden, um erforderlichen Falls von einer neuen sorgfältigen Durchforschung dieses Materials abzustehen. Nohl begleitet das Verzeichniss mit Anmerkungen, welche die Umstände der excerpirten Stellen auf des Meisters Leben aufklären sollen, und schickt dem Ganzen einen Abschnitt voraus, den er bereits früher in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Aufsatz über Beethoven's geistige Entwicklung voranstellt, eine Darstellung derselben, meint er, sei bisher noch nicht versucht worden. Freilich ist bisher niemand auf den Gedanken gekommen, die geistige Entwicklung eines Künstlers in dieser Weise loszutrennen von der künstlerischen, für welche letztere wiederum Nohl bisher nichts irgendwie Bemerkenswerthes beigebracht hat. Man muss eben festhalten, dass diese ganze Anschauung des Verfassers, für den ehemals Beethoven, je noch früher Mozart den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung darstellte, nur aus ist mit gegenwärtigen Anbetung Richard Wagner's sich erklärt. Denn was soll es anders heissen, wenn er in den meisten Beethoven'schen Werken das Walten einer poetischen Idee nicht findet, da dieselben die musikalisch architektonische Setzkunst im Wege gestanden habe, und nur in einer kleinen Anzahl von Werken, in denen Gestaltung der Formen Fetzen sein lasse, das höhere Gesetz des freien Gedankens erkennen will. In diese enge sich dann seine geschichtliche Stellung zwängen, denn er zuerst dunkel ahnte, was ein grösserer Nachfolger auszusprechen sollte. »Denn mag es (S. VIII) über die poetische Idee nicht (...) dem dichterischen Gedanken und überhaupt nicht über das Fühlen der Musik zur Klarheit des Denkens in Wort und Poesie gestiegen sein — mag selbst die neunte Symphonie — erst den Anlauf zu dieser Erlösung seiner wortlosen Kunst in die freie That gleich des Geistes — bedeuten, die den Stolz unserer Tage ausmacht —, so fühle doch jeder, dass sich hier schon eine neue Welt aufthue.«

Ueber die Stufen der geistigen Entwicklung Beethoven's, die Nohl bis zu diesem zweifelhaften Endpunkte hin darstellt, die von den Werken in ihr durch die Eroica-Symphonie, die Pastoralsymphonie, die grosse Messe, die neunte Symphonie bezeichnet seien, können wir hier hinweggehen, bemerkt nur, dass er besonders ausführlich das religiöse Element in Beethoven bespricht, dessen Betrachtung allerdings für den Biographen von besonderer Wichtigkeit ist. — Interessant ist am Schlusse Nohl's Appellation an die deutsche Nation, ihn doch zum Behufe der Vollendung seiner Biographie unterstützen zu wollen, die seine Lebensaufgabe sei, und zu welcher das Material so weit verstreut sei, falls seine bisherigen Leistungen das Vertrauen erweckt haben, »dass hier ein deutscher Beruf waltet und in der That der würdige Biograph Beethoven's vorhanden ist«, möge man ihm allerseits beistehen, die Hindernisse bei Vollendung seines Werkes überwinden zu ebenen. Es ist in der That mehr als naiv, dass Ludwig Nohl bald nach Otto Jahn's Hinscheiden, dessen Worte in der Vorrede der zweiten Auflage des Mozart er doch ohne Zweifel gelesen hat, sich der Welt als der wichtigste Biographen Beethoven's präsentirt. Gewiss, G. Nottebohm und Alex. Thayer werden nichts auf gegen einzuwenden haben, als seiner Feder die Resultate ihrer Nachforschungen ohne weiteres zu überweisen.

Gegen unseren Willen sind wir etwas ausführlicher gewesen, um die Leser über das hier Gebotene ins Klare zu setzen. Noch eine Jubiläumsschrift über Beethoven liegt uns vor.

Aus Beethoven's Briefen. Zur Charakteristik des Meisters. Von Dr. **Joseph Schlüter.** Leipzig 1870.

Weniger mit nüchternen angelegt und von subjectiven Betrachtungen frei, als Nohl zu schreiben pflegt, und dabei dem grossen Publikum, für welches sie bestimmt ist, ohne Zweifel ganz erbaulich, beruht doch auch diese Schrift auf Voraussetzungen, deren Berechtigung wir nicht zugeben können. Erstens halten wir die Ansicht für unrichtig, als wären die nun einmal vorliegenden Briefsammlungen und die bisherigen biographischen Arbeiten nur für einen engen Kreis gelehrter Kenner bestimmt, wir

glauben und vertrauen vielmehr, dass jeder der aus Interesse an den Schöpfungen eines Meisters sich über dessen menschliche Eigenschaften näher unterrichten will, zu den ersten Quellen gehen wird. Ferner durfte es dem Verfasser, der nicht zum Erstenmale als musikalischer Schriftsteller auftritt, nicht unbekannt sein, was unvollständig das bisher veröffentlichte Material über Beethoven und namentlich dessen spätere Zeit noch immer ist, und dass namentlich noch eine grosse Anzahl von Briefen und anderen unbekannten Actenstücken der Sammelung von berufener Hand wartet, weshalb es einem wissenschaftlichen Manne allerdings Bedenken erregen durfte, auf Grund mangelhaften Materials eine populäre Schilderung anfertigen zu wollen, in welcher erhebliche Irrthümer kaum vermeidlich sind. Endlich wird gerade bei Beethoven's Charakteristik den brieflichen Aeusserungen desselben ein vergleichsweise weit geringerer Werth beigelegt werden müssen als bei den meisten anderen Componisten, da er bekanntlich keineswegs ein eifriger Briefschreiber war, und ein Charakterbild, nur auf diese Aeusserungen gerichtet, nothwendig einseitig und unvollständig bleiben muss.

Der Verfasser hat die einzuglichen Mittheilungen aus Beethoven's Briefen, die er verschiedentlich durch Anmerkungen erläutert, nach drei Gesichtspunkten: Freundschaft, Liebe und Leid, Kunst und Leben getheilt und giebt als Anhang unter der Ueberschrift »Aus Beethovens Leben« etwas bearbeiteten Fischer'schen Mittheilungen über Beethoven's Kindheit, welche in der Uebersetzung des Thayer'schen Beethoven als Anhang mitgetheilt sind. Wo er sich selbständig äussert, zeigt er gesunde Anschauung und warme Begeisterung. Neues bietet er nirgends.

Fügen wir noch hinzu, dass die Schrift Elterlein's über Beethoven's Symphonien in einer neuen, theilweise umgearbeiteten Auflage vorliegt, und dass die »Neuen Bilder« von L. Nohl (München 1871) zwei Aufsätze über Beethoven enthalten (»Zwei Biographien Beethovens«, »Beethoven und das Musikdrama«), so glauben wir uns nunmehr gemacht zu haben, was für jetzt über diesen Meister vorliegt.*)

*) Während des Correctur sehen wir die Anzeige der Schrift R. Wagner's über Beethoven. Wir behalten uns vor, auf dieselbe, so wie auf etwaige andere Festschriften zurückzukommen.

Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina.

Von H. Bellermann.

(Schluss.)

So viel über die von mir gemachten Schlüssel-Aenderungen. Ich, für meine eigne Person, würde am liebsten (ohne Ausnahme die alten Schlüssel, auch die der Chiavette, in der zu bewerkstelligenden Ausgabe der Partituren stehen gelassen und die modernen Transpositionen nur davor angedruckt haben; doch scheint mir die Sache im Grunde gleichgültig und unwesentlich, so dass ich ohne Bedenken dem Wunsche meines Freundes Chrysander gefolgt bin. Jetzt haben die Partituren wenigstens eine für jeden mit Gesangsmusik vertrauten Musiker bequeme lesbare Gestalt. Und so denke ich, dass die hier befolgten Grundsätze immerhin bis jetzt die richtigsten und zweckmässigsten sind, weil hierbei niemals das Verhältniss der Stimmen zu einander aus dem Auge gelassen ist. Was nützt die Beibehaltung der Tonhöhe, (die doch bei den älteren Componisten keine absolute, wie bei uns, war) wenn wir durch Aenderung einzelner Schlüssel (also dieses in und ferner dieses in wie Herr Adolf Tölling es vorschlägt) ganz verschrobene Partituren erhalten, die schon untransponirt kaum zu lesen sind und nun überdem noch vom Dirigenten um mehrere Stufen transponirt werden müssen. Man betrachte nur die folgenden Partituren-Schemata, von denen wir die beiden ersten No. 1 und 2 vielfach von Commer und Proske angewendet finden. No. 3 ist die Schlüsselanordnung der alten bei Kühnel in Leipzig erschienenen Musica sacra.

No. 1 — No. 2 — No. 3.

S: Terz — Terz — Einklang
A: Quinte — Quinte — Quinte
T: Septime — Terz — Septime
B

Da nun hier einmal die Schlüsselfrage angeregt ist, so kann ich nicht umhin, über die Anordnung unserer Gesangschlüssel überhaupt noch ein Wort zu sprechen. Es veranlasst mich namentlich dazu, dass man von so vielen Seiten darauf dringt, moderne und alte Partituren nur im Bass- und Violinschlüssel (in den beiden Schlüsseln, die unseren Claverspielern geläufig sind) herauszugeben. Wenn moderne Musiker theils aus Rücksicht auf Verleger und Publikum, theils aus Bequemlichkeit, theils aus Unwissenheit solche Partituren ihrer eigenen Compositionen anfertigen, wobei sie sogar den Tenor in den um eine Octave höher zu lesenden Violinschlüssel setzen, so mögen sie es immerhin thun, das geht mich nichts an; — bedenklich ist es aber, wenn eine Zeitschrift, welche ausgesprochenermaassen der Musikgeschichtsforschung sich widmen will, in derselben Weise über diesen Punkt sich äussert. — S. die »Monatshefte für Musikgeschichte« (1870 S. 101 und 108). Herr Rob. Eitner sagt daselbst, dass man in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die transponirten Schlüssel (die Chiavette) nicht mehr angewendet habe und fährt dann so fort: »Wir sehen daraus, dass zu Reinecke's Zeit der Gebrauch der Transpositionsschlüssel nicht mehr Sitte war und »die bekannten alten Schlüssel als ausreichend erkannt wurden« [Ganz natürlich! weil sich allmälig die Kammerton- oder Orgelton festgestellt hatte und man anfing in den transponirten Tonarten zu schreiben.] »Wenden wir dies nun auf unsere »Zeit an, so gelangen wir zu dem Resultate, dass nur zwei der »früheren Schlüssel noch im gewöhnlichen Gebrauch sind und »die ausnahmsweise Anwendung veralteter Schlüssel und »besonders veralteter Schlüsselzusammenstellungen unter die »Kategorie von Gelehrtenkrämerei fällt, die Keinem etwas nützt, »sondern der Sache selbst nur schadet. Im heutigen theoretischen und praktischen Musik-Unterricht werden, mit sehr »wenigen Ausnahmen und dann nur beiläufig, die halben »Schlüssel Violin- und Bassschlüssel gelehrt, geübt und die »Beispiele darin notirt. Ein gewissenhafter Lehrer lässt seine »Schüler zwar noch in den alten Schlüsseln schreiben und arbeiten, »doch geschieht dies eben nur als hergebrachter Pensum, nicht »als unumgängliche Nothwendigkeit. [Ausnahmen hiervon

wachen in dem grossen Berlin, welches mehrere hundert Musiklehrer beschäftigt, Prof. Ed. Grell und Prof. Heinr. Bellermann; bei beiden Herren wird nur in den alten Schlüsseln geschrieben, nämlich in Discant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel wohl zu merken also nie in den Transpositionsschlüsseln) »was ist die Folge? dass in Berlin sich nicht 30 Männer befinden, die geläufig die alten Schlüssel lesen können.« [Hr. Bitner scheint diese Männer gezählt zu haben. Es ist schade, dass er nicht angiebt, ob er selbst zu den dreissig gehört oder zu der Legion der anderen gehört. Herr Grell schliesst bereits.] »Wie es in anderen Städten aussieht, lässt sich leicht darnach ermessen. Ich habe Schüler des Herrn Prof. Grell gekannt, die ihre Arbeiten en Masse im Violin- und Bassschlüssel schrieben und sie dann mechanisch in die alten Schlüssel transponirten, ohne je eine Uebung im Lesen derselben zu erlangen.« [Solche Schüler würde ich an Herrn Bitner's Stelle nicht mit dem Ehren-Namen Schüler, sondern einfach als dumme Schuljungen bezeichnen, welche noch in dem kindlichen Wahne leben, dass sie ihre Arbeiten zum Nutzen des Lehrers anfertigen. Vor allen Dingen ist aber nicht einzusehen, weshalb solche Schuljungen einen so streng wissenschaftlichen, gründlichen und allein auf die Sache gerichteten Unterricht, wie den des Prof. Grell, besuchen, von dem sie wahrlich keinen sogenannten »enormen Nutzen« ziehen können.] »Wer also unter den obwaltenden Verhältnissen noch den Muth hat, in den alten Schlüsseln Werke herauszugeben, der kann sich getrost unter die Märtyrer [!] des neunzehnten Jahrhunderts rechnen; es fragt sich nur, ob er als solcher auch die gewünschte Anerkennung finden wird.« [Also um die gewünschte Anerkennung handelt es sich?! und weshalb? um Einigen, welche ein gründliches und in seinen Anfängen schwieriges Studium scheuen, durch eine Eselsbrücke einen bequemeren Weg zu bereiten!] »Meine Ansicht ist also, und ich stehe nicht allein mit dieser Ansicht vereinzelt da, dass wir der Zeit folgen müssen und die alten Schlüssel gleich anderen Alterthumsgeräthen (welche auch einmal ganz vortrefflich sein können) bei Seite legen und nur den Violin- und Bass-Schlüssel, [das sind ja die beiden, welche zum Clavier- oder besser Piano-Forte Spiel nöthig sind!] anwenden müssen. Man sollte meinen, dies sei gar nicht so vieler Worte bedürftig, um zu beweisen, denn die Composition bleibt dieselbe, ob in den oder den Schlüsseln notirt, und doch ist die Einbildung so stark, dass es Musikgelehrte giebt, die einen Gesang in modernen Schlüsseln geschrieben gar nicht der Mühe werth halten anzusehen, sondern rundweg erklären, sie können ihn in den modernen Schlüsseln nicht lesen?!«

Die folgende Notenreihe ist hiernach der Anfang einer Palestrina'schen Motette in Partitur, wie sie ein Herausgeber, welcher sich der Zeit hat fügen müssen, gestalten würde:

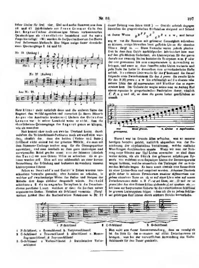
Lau - da Si - on sal - va - to -

Lau - da Si - on sal - va - to -

Lau - da

Lau - da

Gegen die obigen von Herrn Bitner dem Besten schwachsinniger Menschen gegebenen wohlgemeinten Rathschläge ist aber vor allen Dingen einzuwenden, dass es nun doch Grundpflicht des Musiklehrers ist, den Schüler, der die Gesangcomposition, das Alpha und Omega der Musik, erlernen will, in den alten Schlüsseln zu unterrichten, weil er allein hierdurch eine klare und deutliche Vorstellung von dem Ambitus der verschiedenen Stimmen bekommen kann, — ganz abgesehen von dem nicht hoch genug anzuschlagenden Vortheil, dass er nebenbei wie nur selbst im Partituren-Lesen erstarkt. Wenn es in Berlin nach genauer Zählung des Herrn Rob. Bitner nur dreissig Männer giebt, welche letzteres verstehen, dann giebt es in dem grossen Berlin überhaupt nur dreissig Musiker, welche die ersten Elemente ihrer Kunst hinter sich haben. Noch wichtiger als das Partituren-Lesen aber ist, wie ich bereits gesagt, dass der Gesangcomponist stets den Umfang der verschiedenen Singstimmen vor Augen hat, und dieser Umfang wird durch nichts besser veranschaulicht, als durch die für die Stimmen bestimmten Liniensysteme mit den ihnen eigenthümlichen Schlüsseln. Man betrachte nun aber im Vergleich mit guten classischen Vocalcompositionen die Gesangstücke (Chöre, Quartette und selbst Einzelgesänge) unserer heutigen Violinschlüssel-Componisten, wo wir den allergrössten Unsicherheiten begegnen: da wird der Alt in unerreichbare Lagen, bis zum zweigestrichenen e und f hinaufgeschickt, während der Bass in die tiefsten Tiefen hinabsteigen muss u. dergl. m.; und dann wundern sich diese Herren, dass ihre Werke eine Qual für die Sänger sind und nicht klingen wollen, — wenn sie überhaupt noch eine Empfindung für Wohlklang haben und nicht grosssprecherisch behaupten, die wunderbaren Missklänge seien der Ausdruck ihrer Idee. Wie richtig ist der Ausspruch Friedr. von Raumer's im 4. Bande seines Handbuches zur Literaturgeschichte, wenn er sagt: »Wer an dem einfach Schönen keine unmittelbare Freude hat, wird nie ein tüchtiger Maler oder Bildhauer; wem lebendige Formen nicht lieber sind, als davon abgezogene Begriffe, nie ein Dichter ersten Ranges.« Dasselbe gilt natürlich auch von der Musik. Wer Musik macht, ohne an dem Wohllaut der menschlichen Stimmen und der wohllautenden Verbindung mehrerer solcher seine Freude zu haben, wird nie ein wirklicher Musiker werden, denn die Schönheit ist die erste Bedingung der Kunst überhaupt. Durch die Anwendung der Violinschlüssel-Partituren — (namentlich von Schülern, die noch nichts gelernt haben, und hierher sind auch alle Musiker zu rechnen, welche nicht fortwährend Gelegenheit haben, menschliche Stimmen zu hören und zu beobachten) — geht der Sinn für ein richtiges Verhältniss der Stimmen zu einander verloren, und gerade durch die Beobachtung dieses richtigen Verhältnisses wird Wohllaut und Schönheit im mehrstimmigen Gesange erzielt. Die Gesangschlüssel haben somit wohl etwas mehr Werth als veraltete Bildungsmittel, die man ohne weiteres nach Belieben mit anderen vertauschen kann. Dass Herr Bitner von solchen Dingen keine Ahnung hat und garnicht einmal fähig ist, selbständig sich ein richtiges Urtheil über eine mehrstimmige Vocalcomposition zu verschaffen, hat er ja selbst öffentlich ausgesprochen, so dass es mir in diesem Punkte nichts übrig bleiben kann. In Nr. 31 der Bote & Bock'schen (Neuen Berliner) Musikzeitung vom J. 1868 bespricht er Hermann Patsch's schätzenswerth componirten 48. Psalm; nach einigen allgemeineren Phrasen kommt er schliesslich zu dem eines echten Kritikers würdigen Ausspruch: »Wenn der Main [des Herrn Patsch] ebenso klingt, wie er aussieht, so erkläre ich ihn für ein kleines Meisterstück.« Diese Offenheit ist rührend! ein Kritiker, der selbst gesteht, dass er nicht im Stande ist, aus einer ihm in vollständiger Partitur vorliegenden Musik sich eine Vorstellung davon zu machen, wie dieselbe klingt!! Gern verzeih ich ihm daher, wenn er (a. a. O. S. 183) bei Besprechung der neunten Ausgabe ... und weit-



liche Lieder für drei, vier, fünf und sechs Stimmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert von Franz Commer, die in den Jos. Regnart'schen dreistimmigen Sätzen vorkommenden Quintenfolgen als »herrliche« bezeichnet und die naive Frage hinzufügt: »Wo werden da die Quintentheorien des Herrn Prof. Bellermann bleiben?« Hier folgen einige dieser »herrlichen« Quintengänge S. 54 und 55.

Nr. 26 (Anfang.)

(Sic!)

Nr. 27 (Anfang.)

Aus Nr. 28.

Herr Eitner zieht natürlich diese und die anderen Sätze des Regnart den wohlklingenden und correcten (in Herrn Eitner's Augen »im Ausdrucke trockenen«) Liedern des Orlando Lasso vor. In seiner Unschuld weiss er nicht, dass die »herrlichen« Quintengänge des Regnart genau so klingen, wie sie aussehen.

Nun kommt aber noch ein zweiter Umstand hinzu, durch welchen die Violinschlüssel-Partituren noch unwerthlicher werden, nämlich der, dass die beiden (Violin- und Bass-)Schlüssel nicht einmal bei der grössten Willkür, die man mit dem Stimmen-Umfange treiben mag, für die Gesangspartitur ausreichen, und man deshalb zu dem ganz unsinnigen und verwirrenden Mittel greifen muss, eine der Stimmen (nämlich den Tenor) um eine Octave höher zu schreiben, als er gelesen werden soll. Dies soll uns schliesslich zu einer kurzen Betrachtung der Erfindung und frühesten Anwendung unseres Liniensystems führen.

Schon zu Hucbald's und Guido's Zeiten wurden verschiedene Versuche gemacht, eine Notation zu erfinden, in welcher auf zweckmässige Weise das Fallen und Steigen der Melodie dem Auge sichtbar dargestellt würde. Hucbald schrieb die Silben des zu singenden Textes in die Zwischenräume paralleler Linien, welchen er dann die Zeichen seiner sogenannten Dasian-Notation als Schlüssel vorsetzte. (Vergl. meinen Artikel über die Hucbald'schen Notationen in Nr. 37 dieser Zeitung vom Jahre 1868.) — Guido schrieb dagegen bisweilen die gregorianischen Buchstaben steigend und fallend in dieser Weise $D^{E\ F\ F}\ D\ E^{D}\ C\ D^{E}$ u. s. w., und ferner zog er, um die Neumen mit grösserer Genauigkeit schreiben zu können, einige bisweilen bunt gefärbte Linien für einzelne Töne u. dergl. m. — Diese Versuche waren jedoch planlos. Erst in dem dem Guido nachfolgenden Jahrhundert kam man auf den glücklichen Gedanken, ein Liniensystem für das ganze damals aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem vom Γ oder der *vox gravissima* bis zum *e superacutum* in Anwendung zu bringen, und zwar so, dass dasselbe zehn Linien umfasste und jede Stufe der Leiter in demselben eine unveränderliche Stelle erhielt. Die unterste Linie wurde für das Γ bestimmt, der darauf folgende erste Zwischenraum für das *A grave*, die zweite Linie für das B (H) *grave* u. s. w., bis schliesslich auf die oberste oder zehnte Linie das *dd superacutum* und darüber das *ee superacutum* kam. Der Uebersicht wegen setzte man zu Anfang fünf dieser *signatae* in gregorianischen Buchstaben davor, nämlich Γ, F, c, g und dd, so dass die ganze Leiter geschrieben so aussah:

vox gravissima. — voces graves. — v. acutae. — v. superacutae.

Hiermit war im Grunde Alles erfunden, was zu unserer heutigen Notation gehört, natürlich abgesehen von der Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse, welche vielfache Wandlungen durchmachen musste. Wenn wir nun zur Notirung einer Stimme nur fünf Linien anwenden, so sind diese weiter nichts, als ein Stück des grösseren zehnlinigen Systems, von welchem man diejenigen Linien der Raumersparniss wegen fortliess, welche ausserhalb des Umfanges der zu notirenden Melodie liegen. Es kann somit ebenfalls eine Raum-Note zu einer Linien-Note und umgekehrt werden. Johannes Tinctoris giebt daher in seinem *Terminorum musicae diffinitorium* von jedem einzelnen Tone an, ob er auf einer Linie oder auf einem Zwischenraume steht, z. B. *F-ut est linea*, etc. *G-sol-re-ut grave* (also das eine Octave höher stehende g) *est spatium* etc. — Ich lasse zur bequemeren Uebersicht die verschiedenen Schlüssel im grossen Liniensystem folgen, indem ich die zu jedem Schlüssel gehörigen fünf Linien durch stärkere Striche hervorhebe.

1. F-Schlüssel. 2. C-Schlüssel. 3. G-Schlüssel.

1. F-Schlüssel: a. Bassschlüssel, b. Barytonschlüssel.
2. C-Schlüssel: a. Tenorschlüssel, b. Altschlüssel, c. Mezzo-Sopranschlüssel, d. Sopranschlüssel.
3. G-Schlüssel: a. Violinschlüssel, b. französischer Violinschlüssel.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass es unmöglich ist, die Note für das *e acutum* auf einen Zwischenraum zu bringen, was bei der verwerflichen Anwendung des Violin-Schlüssels für den Tenor geschieht.



Anzeigen und Beurtheilungen

Zwölf Etüden in allen Dur-Tonarten für das Pianoforte componirt von **Selmar Bagge**. Op. 13. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (12337.) 31 Seiten Fol. Pr. 1 1/3 Thlr.

[illegible]

Aufführungen des Don Juan in Gugler-Wolzogen's Bearbeitung

Schwerin, den 7. Dec.

[illegible]

hätten. Warum sollte sich eine ähnliche günstige Erfahrung nicht anderwärts wiederholen können, wenn nur von oben der erste Anstoss gegeben wird? Freilich kann man einwenden, ein Sänger werde den Fall des Uebertritts an eine andere Bühne im Auge behalten, bei welcher der neue Text nicht adoptirt ist. Daraus würde zunächst erhellen, wie höchst wünschenswerth es sei, dass möglichst viele Bühnen sich zur Adoption entschliessen möchten. Kommt aber eine solche Bewegung auch nicht so bald zu Stande, so hätte doch der übertretende Sänger die auf Einprägung des neuen Textes verwendete Mühe nicht verloren, denn für die Arien (also für den Hauptbestandtheil jeder Rolle) wird er ihn beibehalten und nur für die Ensembles wäre er genöthigt zum alten zurückzugreifen. Gerade solche Fälle könnten für das Neue Propaganda machen, indem neben entsprechenden Arientexten die groben Mängel alter Ensemble-Texte nur um so schärfer hervortreten müssten, wenigstens für Solche, die »Ohren haben zu hören« und deren Urtheil in Opernsachen das massgebende sein sollte. Dass jene Feinfühligkeit des Ohres, welche in einer Mozart'schen Oper das innigste Zusammengehen der Textsprache mit dem Rhythmus der Musik zu beurtheilen vermag, nicht Jedem verliehen ist, oder dass Viele sich gar nicht daran gedacht haben, Mozart's Gesang mit dem Urtext genau zu vergleichen, ist schlimm, aber kein Hinderniss. Andere, mit empfindlicherem Ohr und tieferem Verständniss, werden dem Uebersetzer desto dankbarer sein für die sorgfältige Lösung der äusserst schwierigen Aufgabe, das deutsche Wort durchaus nach den in der Musik und im Urtext gegebenen Betonungen, Biegungen und Malereien zu richten, ohne dabei der deutschen Sprache Gewalt anzuthun. Die in Herrn v. Wolzogen's neuester Brochüre über Don Juan gedruckte Uebersetzung liest sich gewiss gut und fliessend, doch kann dieses Lesen noch nicht über ihren eigentlichen Werth belehren, welcher sich erst richtig herausstellen kann, wenn man den neuen Text in seiner Verbindung mit der Musik und der dramatischen Handlung, also von der Bühne herab, zu hören bekommt. Gar Vieles, was (wie auch O. Jahn hervorgehoben hat) durch die alten Texte in plumper Art verdeckt oder völlig verdreht ist, kann jetzt durch den Sänger zu wahrer Bedeutung gebracht werden, wobei dieser ebensoviel gewinnt wie der Zuhörer.

Kaum scheint es glaublich, dass eine solche Arbeit zwei heftige Angriffe erfahren hat. Zwar der erste ist erklärlich, da er von einem Manne kam, welcher selbst eine Uebersetzung des Don Juan-Textes veröffentlicht hat und also durch eine begreifliche Voreingenommenheit sich verblenden lassen konnte *). Aber auf welche Motive soll man den zweiten, weitaus bösartigeren Angriff in Nr. 47 der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom Jahre 1869 zurückführen? Haltung und Stil des Artikels lassen kaum auf einen literarisch-gebildeten Verfasser schliessen. Viel eher steckt ein fauler Opernsänger dahinter, den die Angst erfasst hat, sein Vergessenes könnte sich nur schwer [illegible] lassen, denn der Verfasser kämpft für Erhaltung des alten Textes, welcher nur an wenigen Stellen einer kleinen Nachbesserung bedürfe, sonst aber der neuen Uebersetzung weitaus vorgezogen werden müsse, da diese oft »kindische Aenderungen« bringe und keine Poesie, sondern »holperige Prosa«. Daher wird der grosse Trumpf ausgespielt: »es scheint so, als ob Schiller und Goethe bei Herrn v. Wolzogen vergebens gelebt haben«. Der unverhüllende Recensent **) setzt »Kenner

voraus, dass seine Leser den Gegenstand der Verurtheilung nicht selbst kennen und ihm also aufs Wort glauben werden. Da mit solcher Bosheit gehandelt als Zeitschriften gelesen werden, wird in den meisten Fällen die Voraussetzung richtig sein. Auch von den Lesern der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« mag wohl nur ein kleiner Theil die Wolzogen'sche Brochüre mit der neuen Uebersetzung zur Hand haben, und darum halte ich die Mittheilung einer Probe für passend. Um nicht zu viel Raum zu beanspruchen, greife ich eine der kürzesten Nummern heraus. Der neue Text zum Ständchen lautet:

> Erscheine doch am Fenster, holde Kleine
> Und reiche Balsam dar für meine Leiden!
> Versagst du Tröstung mir, dem ganz der Deine,
> So muss vor deinen Augen ich verscheiden.
> O du mit deinem Munde, roth wie Rosen,
> Mit [illegible] Wangen,
> Du kannst ja doch nicht grausam mich verstossen!
> Lass dich nur einmal sehn, du mein Verlangen!

Ist das wirklich »holperige Prosa«? Oder merkt man den Versen an, dass dem Uebersetzer, indem er die Musiknoten berücksichtigen musste, nicht freie Hand blieb? Um aber auch das Verhältniss zum Urtext erkennen zu lassen, muss dieser hergefügt werden. Da Ponte lautet so:

> *Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,*
> *Deh vieni a consolar il pianto mio!*
> *Se neghi a me di dar qualche ristoro,*
> *Davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.*
> *Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,*
> *Tu che il zucchero porti in mezzo al core,*
> *Non esser, gioja mia, con me crudele!*
> *Lasciati almen veder, mio bell'amore!* **)

Man sollte meinen, eine Uebersetzung, welche Inhalt und Farbe des Originals in der oben gezeigten Weise wiedergiebt, könnte jeden befriedigen, der nicht gerade Unmögliches von einem Operntext verlangt.

Ich habe mich bei der Textfrage länger aufgehalten, weil ich sie für besonders wichtig ansehe. Die genannten Bearbeitungen haben von Anfang an sowohl beim Theaterpublikum als in der Presse ungetheilten Beifall gefunden, und auch die vereinzelten Stimmen, welche den von Mozart nicht gewollten Chor des ersten Finale ungern vermisst hatten, sind verstummt, nachdem die Erkenntniss durchgedrungen war, um wie viel schöner jener Schluss in der ursprünglichen Gestalt wirkt. Die Ergänzung des zweiten Finale durch den sonst bisher weggelassenen letzten Abschnitt hat sich vollkommen bewährt; gerade der gebildetste Theil des hiesigen Publikums möchte ihn nicht mehr entbehren.

---

*) Der Angriff erschien anonym in Nr. 46 und 48 des »Echo« von 1869, nachdem jedoch in Nr. [illegible] der »Neuen Berliner Musikzeitung« Herr v. Wolzogen den aus Stil und Inhalt erkannten Verfasser (C. H. Bitter) genannt und ihm falsche Angaben nachgewiesen hatte, hat Herr Bitter in seiner sehr kurz gefassten [illegible] (Nr. [illegible] der »Neuen Berliner Musikzeitung«) die Autorschaft nicht in Abrede gestellt.

**) Ein Mitarbeiter der »Neuen Zeitschrift für Musik« musste schon vom Partei-Standpunkte aus Alles tadeln, was ein von diesem Blatte so bitter [illegible] Mann [illegible]. O. Jahn konnte in seinem Mozart zwar die Don Juan-Uebersetzung nicht erwähnen, weil sie beim Erscheinen der zweiten Auflage noch nicht gedruckt war, aber von der früher durch Gugler gelieferten Uebersetzung von Cosi fan tutte sagt er: »sie gehört durch Gewandtheit und Geschmack und die genaue Beobachtung der musikalischen Erfordernisse zu den [illegible]« (Mozart [illegible] Aufl. II S. [illegible]). Dass der Uebersetzer bei seiner zweiten Arbeit gleiche Ansprüche [illegible] gebracht haben wird, ist wohl selbstverständlich; [illegible]

*) Wenn man die italienischen Verse mit den Noten betrachtet, wird man finden, dass Mozart zwar nur in der ersten und sechsten Zeile [illegible] Vocal [illegible] Umgang genommen hat. [illegible] für den deutschen Text zu [illegible]. Einem Leser, der etwa die Unterlegung der deutschen Verse prüfen will, sei bemerkt, dass auf der Silbe [illegible] in der ersten Zeile gesungen wird: »O komm doch [illegible]« und die sechste Zeile in der Form »Du mit [illegible] Wangen«. Aehnliche Accentvertheilungen [illegible] auch in anderen Nummern vor; sie [illegible] aber nicht etwa den Sängern überlassen, sondern sind vom Uebersetzer selbst angegeben, wie die neue Partitur (Leipzig, Verlag von Leuckart) zeigen kann.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage von Friedr. Bruckmann in München und Berlin.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander

Leipzig, 21. December 1870. **Nr. 51.** V. Jahrgang

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der fünfte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Es ist Vorkehrung getroffen, dass die Unregelmässigkeit in der Zusendung der Zeitung, welche bei der Entfernung des Herausgebers vom Druckorte unter den obwaltenden kriegerischen Verhältnissen mitunter nicht zu vermeiden war, fernerhin nicht wieder vorkommt.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Anleitung zur Bildung des musikalischen Urtheils.

Um dem Kunstfreunde durch Lehre und Anweisung in der Musik zu wirklich sicheres Urtheil zu ermöglichen, pflegt man gewöhnlich zwei Wege einzuschlagen. Der eine führt durch das breite Feld der musikalischen Theorie, und wer diesen empfiehlt, pflegt zu sagen, dass Alle denselben Weg geführt werden müssen, gleichviel ob sie vorzugsweise auf Musikübung oder nur auf Musikverständniss ihr Absehen gerichtet haben. Aber dies ist gewiss ein Irrthum, denn verschiedene Zwecke bedingen verschiedene Mittel, und die Ausbildung des musikalischen Urtheils ist doch etwas anderes, als die Ausbildung [illegible] Fertigkeiten. Deshalb empfehlen Andere den Weg, welcher durch die Aesthetik geht, doch hat diese den Nachtheil, dass sie in Allgemeinheiten, in allgemeinen Begriffen sich bewegt und oft das concret musikalische Begriffen nur auf grossen Umwegen gelangt. Das Urtheil ruht aber auf Begriffen, auf der Kenntniss handgreiflicher Realitäten, die [illegible]. Könnte man den Weg der instructiven Musiklehre mit dem der philosophirenden Aesthetik auf natürliche Art vereinigen, so liesse sich ein nicht nur mühevoller, sondern gewissermassen gemächlicher Pfad herstellen, auf welchem der Dilettant mit Nutzen und Behagen das musikalische Gebiet durchstreifen und wobei ihm selbst der Musiker mit Vergnügen folgen würde. In einem Buche, welches uns die letzten Wochen gebracht haben, ist ein solcher Pfad gewissermassen schon gebahnt.

Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuternden Beispielen von **Hermann Küster**, Königl. Musikdirector und Dom-Organist. I. Cyklus. Die musikalischen Tonformen. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1871. XII und 287 Seiten. 8. Pr. 1 Thlr. 24 Ngr.

Der vorliegende Theil behandelt nur die musikalischen Tonformen. Der Stoff ist in acht Vorträgen zerlegt. Der erste Vortrag beschäftigt sich mit dem rhythmischen Satze oder mit der Rhythmik im Tonsatze, der zweite mit der Melodie in Rücksicht auf die ersten oder nächsten Verwandtschaftsgrade der Töne, wie Octave, Quinte, Terz u. s. w.; der dritte setzt die Untersuchung von der Melodie fort und verfolgt in ihr die entfernteren Grade der Tonverwandtschaft wie auch den wechselnden Tonreichthum der Melodie. Der vierte Vortrag wendet sich darauf der Harmonie zu, und der fünfte beschäftigt sich sodann mit dem zweistimmigen, der sechste aber mit dem drei- und vierstimmigen Satze. Der siebente Vortrag behandelt das erweiterte Liedlein und durch die Modulation, der achte endlich den »Periodenbau und die musikalische Logik«.

Das günstige Vorurtheil, welches ein vorläufiger Ueberblick der Gliederung des Stoffes erweckt, wird durch die Betrachtung des Einzelnen bestätigt. Der Herr Verfasser hat den Zweck, welchen er sich vorsetzte, sehr gut erreicht. Die Anordnung des Stoffes ist klar, die Darstellung ist im Ganzen lebhaft und gefällig, hie und wieder sogar etwas schönrednerisch. Interesse jedoch nicht in der Aufdringlichkeit, welche so viele »populäre« musikalische Schriften des Namens unleidlich macht. Herr Küster ist ein zu guter Musiker, als dass er sich im Nebel leerer Allgemeinheiten verlieren sollte, andererseits aber auch so weit philosophisch geschult, dass er [illegible] nicht über alle [illegible] Grundlagen dieser Kunst zur Klarheit gelangt. Schon aus dem blossen Vorworte des gegenwärtigen Werkes kann man bei dem Verfasser auf eine gewisse Sicherheit in der [illegible] Beherrschung seines

Stoffes schliessen, denn das Vorsetz, eine Anleitung zur Bildung und Begründung des musikalischen Urtheils zu schreiben, setzt doch etwas mehr voraus, als lediglich eine musikalische Fachkenntniss, und was diesem Mehr nicht besitzt, wird sich schwerlich eine solche Aufgabe stellen. In der That führt die Aufgabe überall in das gelegene, in das musikalisch-logische wie ästhetische Gebiet hinein und eben diese Beziehungen sind in dem vorliegenden Werke besonders an gegeben dargestellt.

Die »Vorträge« sind wirklich gehalten und der Druck derselben wurde [illegible] dadurch veranlasst, dass viele der Hörer dieselben zu besitzen wünschten, um die ganze Darstellung noch einmal und Muße überschauen zu können, wie es im Vorwort heisst. Des Verfassers Absicht war eigentlich, mit dem Druck zu warten bis ihm Gelegenheit geworden, in vielleicht folgenden Cyklus auch die höheren Tonformen, das Tonschöne und das Ideal des Tonkünstlers zur Sprache zu bringen. Was jetzt vorliegt, ist also nur ein Theil, aber ein in sich abgeschlossener, so dass derselbe auch ohne die beabsichtigte Fortsetzung ein ganzes Werk ausmacht, und zugleich behandelt das Buch in den einfachsten Tonformen denjenigen Gegenstand, welcher für Alle, die mit den elementaren Vorkenntnissen der Musik (Noten, Takt, Tonarten, Intervallen, Accorden, Stimmen und Instrumenten) vertraut sind, das verständlichste und nützlichste ist. Aber wir wünschen doch sehr, dass es dem Verfasser möglich sein werde, auch die Darstellung der höheren Tonformen auszuarbeiten und zum Druck bringen zu können und würden erfreut sein, wenn diese Anregung etwas dazu beitragen sollte. Der eingeschlagene Weg ist von allen, die hier in Betracht kommen, der richtigste, was man an der Behandlung des Verfassers aussetzen mag, liegt nicht an der Methode, sondern in Nebendingen.

Bei der Ausarbeitung für den Druck wären genauere Quellenangaben als in einem mündlichen Vortrage möglich sind, bis und da wünschenswerth gewesen, um es auch zu ermitteln, dass und wie der Verfasser dieselben benutzt hat, [illegible] und sie auch für den Leser instructiv. Bei der Besprechung eines Liedes von zwei Abtheilungen, deren erster zwei, deren letzter aber drei Einschnitte hat, sagt Herr Köstlin: »Eine solche Eintheilung liebet nicht auf das in der neueren Zeit von Zeising für die bildenden Künste zur Anwendung gebrachte Gesetz, nach welchem die kleinere Hälfte zur grösseren, wie die grössere zum Ganzen (3 : 5 = 5 : 8) sich verhalten soll. Oft ist es dies auch in der Musik so, oft aber auch nicht, so wie gerade aber kann es massgebend sein, sobald das Logische in das Aesthetische übergeht.« (S. 18.) Hier wäre nun die Anführung der Stellen in Zeising's ästhetischen Forschungen (S. 195 ff.), wo von dem vermeintlichen Gesetz des goldenen Schnittes die Rede ist, gewiss am Orte gewesen, ebenso aber auch eine noch stärkere Abweisung desselben, denn ein Gesetz, welches oft eintrifft, oft aber auch nicht, ist eben kein Gesetz mehr und dass es selbst in den bildenden Künsten nicht als ein solches anerkannt wird, beweist schon der Spott, um den »goldenen Schnitt«, welchen Herr Zeising für seine Entdeckung davon getragen hat.

Die zur Erläuterung in den Text gedruckten Notenbeispiele nehmen einen sehr grossen Theil des Buches ein. Solche Beispiele sind nicht zu vermeiden und hierdurch erhalten musikalische Schriften ihre Weitschichtigkeit, durch welche sie sich von den sonstigen Kunstschriften unvortheilhaft unterscheiden. Der Verfasser hat aber doch des Guten etwas zu viel gethan, nicht in der Menge der Beispiele, wohl aber in der Art ihrer Wiedergabe. Man kann es billigen, wenn er seine Beispiele vorzugsweise aus bekannten deutschen Gesang-Melodien auswählt, und es ist für die Sache unerheblich, wenn er dabei dem »Volksliede« an sich eine grössere Wichtigkeit beimisst, als ihm bei vorurtheilsfreier Betrachtung zukommen kann. Aber warum ist diesen Melodien, diesen Volksliedern fast überall eine Begleitung beigegeben? Dieselbe hat doch mit den Liedern nichts weiter zu schaffen, sondern ist ein beliebiger, moderner Zusatz und keineswegs immer ein glücklicher (siehe die Harmonie zu dem Beispiel »Es lebe ein Fabrikmeister über den Rhein« S. 12). Handelte es sich um Harmonisirung von alten Liedern, so wäre alles in der Ordnung, aber der Verfasser spricht von rhythmischen oder melodischen Verhältnissen, bei welchen die Begleitung sogar entschieden hinderlich ist, da sie die Uebersicht dessen, was entwickelt und gelehrt werden soll, erschwert. Hierdurch geht auch viel Raum verloren. Die Mittheilung und Analyse der kleinen zweistimmigen Melodie »Wenn ich ein Vöglein wär« mit untergesetzten Clavierharmonien S. 21—23 nimmt auf diese Weise fast zwei volle Seiten in Anspruch. Diese Concession an den Dilettantismus hätten wir in dem trefflichen kleinen Werke also lieber nicht gesehen.

Am Schlusse des ersten Vortrages über den rhythmischen Satzbau hebt der Verfasser hervor, dass der Eindruck, welchen eine Musik auf uns macht, wesentlich auch von dem abhänge, was wir bewusst oder unbewusst als Wirkung eines Componisten erwarten, d. h. mit andern Worten, von dem Zustande unseres Geschmackes und unserer Bildung, und fährt dann fort: »Dies Verlangen ist es, welches durch die Kenntniss der Wirkungsmittel einer Kunst in demselben Grade sich ändert, als sich das Ideal von ihr mit und von jedem Künstler weiter und weiter bildet. Je mehr wir dies Ideal aus den an uns heran tretenden Compositionen zu erkennen suchen, desto mehr werden wir das eigene bilden und desto richtiger wird der Massstab für die Beurtheilung werden. Um nun aus Idealen durchaus unparteiisch zu halten und der Form solcher Compositionen wahrhaft gerecht werden zu lassen, müssen wir nach zwei Seiten zählen, vergleichen und ausgleichen, nach der Seite der Volksmusik und nach der der Musik von Künstlern. In der Volksmusik finden wir, wie in der Volksdichtung, Ursprünglichkeit und Naivetät, in der Musik von Künstlern die Anwendung bereits ausgebildeter Kunstmittel zum Ausdruck ihrer Intention. Wir gewinnen aus der Volksmusik den Massstab für das Naturgemässe in der Musik der Künstler, und aus der Musik des Künstlers den Massstab für das Kunstgemässe in der Volksmusik. Erst wenn sich die Vorzüge beider in unserem Ideal ergänzen, haben wir die wahre Norm für unser Urtheil gefunden.« (S. 36.) Wir führen diese Worte an als ein Beispiel, wie man selbst demjenigen, was an sich Widerspruch zu erregen geeignet ist, doch in der hier gegebenen Fassung unbedenklich beistimmen kann. Denn die Entgegenstellung von Volksmusik und Kunstmusik, welche der Verfasser in Uebereinstimmung mit der grossen Mehrzahl der heutigen Schriftsteller hier vornimmt, ist in einer rein sachlichen Erwägung nicht aufrecht zu erhalten, weil auch alles, was uns jetzt als Volksmusik entgegentritt, in seinem Ursprunge Kunstmusik war, von Künstlern den Besten, welche die damalige Zeit besass, herrührt und ebenfalls bereits über sowohl ausgebildete Kunstmittel verfügte als zum Ausdruck ihrer Intentions erforderlich waren. Ueber mehr, auf den Ausdruck der Intention gerichtet, verfügt die gegenwärtige Kunstübung auch nicht.

Zudem sind die entsprechenden Prädikate, mit welchen der Herr Verfasser Volks- und Kunstmusik kennzeichnet, sämmtlich sowohl auf die eine wie auf die andere anwendbar. Und dennoch wird man nicht umhin können, den angeführten Worten Beifall zu zollen; denn in der That lässt sich die für die Gegenwart vorhandene Musik in jene zwei Gruppen scheiden, und was sich durch lange Zeit als volksthümlich bewährte, hat dies nur thun können eben durch die Merkmale der Ursprünglichkeit und Naturtreue des Ausdrucks, während die eigentlich so zu nennende Kunstmusik sich oft mehr durch die künstliche Verwendung der Mittel, als durch Kraft des Ausdrucks hervorhebt. So gestellt, ist der Gegensatz also völlig richtig, nur weil die gewählten Bezeichnungen denselben nicht mehr ganz betreffend.

Wie schon erwähnt, hat der Verfasser seine Beispiele meistens der Gesangmusik entlehnt und zwar in glücklicher Auswahl. Es ist aber fast gleich, er kann es nicht empfinden, die Instrumentalmusik, oder vielmehr gewisse Seiten und Meister derselben, nicht häufiger berücksichtigt zu haben; denn S. 201—202 entschuldigt er sich gleichsam dagegen. Wenn wir ihm gestehen, dass seine Darstellung durch eine gleiche Auswahl aus passenden Instrumentalwerken für uns durchaus denselben Werth haben würde und dann hinzufügen, dass seine Entschuldigung überflüssig war, so wird Herr Köstlin uns gewiss glauben. Sind gewisse Meister (Namen thun hier nichts zur Sache) besonders stark in ihrer subjectiven Figurenthümlichkeit, andere wieder bei ihrer grossen Objectivität fast gänzlich unnahbar, wie S. 202 gesagt wird, so weiss der Verfasser so gut wie wir, dass nur das Objective in der Kunst wirklich dauernden Bestand hat. Es wäre also zu wünschen, diesen Maassstab mit Bewusstsein und ohne Nachgiebigkeit gegen schwankende Tagesmeinungen angelegt zu sehen.

Auf einige andere Punkte, die Interesse erregen, werden wir gelegentlich weiter eingehen — am liebsten dann, wenn der zweite Cyklus des Köstlin'schen Werkes vorliegt. Derselbe sei hiermit als belehrende und zum Nachdenken anregende Lectüre aufs wärmste empfohlen.

Chr.

Werke von E. Lassen.

(Fortsetzung und Schluss von Nr. 8.)

1. König Oedipus.

Die Vorbemerkungen über das Verhältniss des modernen Componisten zu griechischen Gedichten sind in Nr. 8 S. 58 unterbrochen und sollen auch hier nicht weiter fortgesetzt werden, da alles Wesentliche in dem längeren mit Nr. 47 beginnenden Aufsatze über »das Oratorium auf der Bühne« bereits berührt ist. Hier wird die Composition Lassen's also nur noch zu charakterisiren sein, und solches wird am kürzesten und zugleich am besten geschehen, wenn wir das Verhältniss betrachten, in welches sie sich zu dem Gedichte des Sophokles gestellt hat.

Aus dem Titel »König Oedipus von Sophokles, Musik von etc.« folgt ganz einfach, dass das wirkliche Gedicht des Sophokles hier in Musik gesetzt werden soll; die Anforderungen, welche in Nr. 7 und 8 aufgestellt wurden, wären also zunächst zu befriedigen. Die erste und hauptsächlichste derselben ist die Vollständigkeit des Gedichts; man muss den alten Dichter lassen wie er ist, nichts abbrechen, natürlich auch nichts hinzuthun. An dieser Forderung müssen wir um so fester halten, weil sie von allen, die hier aufgestellt werden konnten, wirklich die einzige ist, welche vollauf erfüllt werden kann; diesen Schlüssel, um in das altgriechische Haus zu gelangen, dürfen wir also nicht verlieren.

Herr Lassen denkt anders über die Sache; er kürzt seinen Text. Dem Umfange nach ist das, was er streicht, zwar nicht bedeutend, es sind nur $3\frac{1}{2}$ Chorstrophen, aber dem Inhalte nach ist es sehr bezeichnend für die Art der Auffassung. Nach einem Dialog zwischen Oedipus, Kreon und dem Oberpriester beginnt ein grosser, prachtvoller Chor, in welchem man das Grauenhafte ... gleichsam mit Händen greifen kann. Von diesem auch nur eine Zeile tilgen, heisst die Dichtung verstümmeln. Herr Lassen streicht aber die volle Hälfte! Nach der ersten aufregenden dialogischen Scene hat nun der Chor und erhebt eine höhere, wundervoll lyrische Fassung, aus welcher dann die Hülferufe an die Gottheit um so wirkungsvoller heraustönen. Dies ist der Anfang.

Erste Strophe.

Liebliche Stimme des Zeus, welche ist du kommend von Pytho's
goldreichem Sitz zur ... Burg?
Thebens? Bange ... ich ... und erzittre vor Schrecken,
... Delier, Paian!
Gänzlich ... heut, wie heute da,
oder in rollenden ... Umlaufe mir
künftig verkünden wirst?
Sag' es mir göttliche Weissagung, du o Tochter der Hoffnung!

Erste Gegenstrophe.

Dich ruf' ich Athene, des Zeus unsterbliche Tochter
und ... die ... beschützt!
Artemis ... im Kreis des Marktes auf strahlendem Throne,
auch Phöbus, den fernhin ... ich,
als Leidwehrende Götter erscheinet mir!
Wenn ihr in voriger Zeit schon drohenden
Fluch von der Stadt bewegt,
... Leids,
... jetzt uns!

Zweite Strophe.

Ihr Götter! Leiden sonder Zahl
Drängen mich — u. s. w.

Was ein griechischer Chorgesang war, welche Stellung und Bedeutung er in der Tragödie einnahm, kann man schon aus diesem Beispiele sehen. Der Tragödienchor war aus Opfergesängen entstanden; man empfindet dies recht schon bei diesen ersten Worten und fühlt sich in eine höhere Ruhe und Feierlichkeit und damit zugleich auch in jene Heiterkeit, jene Seelenharmonie versetzt, welche selbst in dem ergreifendsten Tragödienspiel walten sollte. Das alles lässt Herr Lassen aus! Er beginnt sein Werk mit dem Aufschrei »Ihr Götter! Leiden sonder Zahl« u. s. w., stellt sich also ganz auf den Standpunkt der modernen Oper. Wenn bei dieser der Vorhang in die Höhe geht, so kann man etwas Derartiges schon erwarten. Aber meint er wirklich, ein Grieche — und namentlich das versammelte Volk im kunstvoll lyrischen Chore — hätte sich so polternd und schreiend an die Götter begeben? In Demuth ... mit einem Lobpreis begannen sie ... die Götter, und erst nachdem sie dieselben auf solche Art sich geneigt gemacht haben, lassen sie ihrem bisher unterdrückten brennenden Schmerz lauf werden. Eindruck erhalten auch die heftigen Klagelaute erst ihren rechten Ausdruck, das Ganze gewinnt Form und Glanz, Wahrheit und echt griechische Schönheit. Wie der Componist es darstellen will, ist seine Sache; aber das Ganze muss er uns ... vorführen. Glaubt er dieses nicht vollbringen zu können, sondern etwas davon als nicht componirbar ausscheiden zu müssen, so ist dieser der sicherste Beweis, dass er seiner Aufgabe nicht ge-

wachsen ist d. h. sich zu derselben in eine falsche Stellung gesetzt hat.

Als Herr Lassen, die beiden ersten Chorstrophen überspringend, mit der dritten begann, glaubte er ohne Zweifel musikalisch sehr weise gehandelt, nämlich das gewonnen zu haben, was man jetzt einen dramatischen Anfang nennt. Er hat aber nichts weiter dadurch bewiesen, als dass er ganz und gar von den engen Rücksichten der gegenwärtigen Oper eingenommen ist. Schon ein Gluck und die besten unserer Dichter hätten ihn lehren können, dass die musikalische Kunst namentlich auch in ihrer Chorgestaltung höheren als den sogenannten dramatischen Gesetzen unterthan ist. Jetzt muss er in dem angeschlagenen Tone fortfahren und wenn im Verlaufe des Chorgebetes auch den rauschenden Bacchus gerufen, muss es im Bogenen mit sich lärmenden Instrumenten geschehen, also durchaus grobsinnlich. Ganz natürlich! Die Musik vorliegt Contraste. Setzt man nun das Dramatische als obersten Grundsatz der Gestaltung, so sind die idealen Anforderungen nicht zu befriedigen und es bleibt nichts übrig, als die sinnliche Abwechselung. Herr Lassen hat sich also um den Ruhm erworben, einige auf dem Nerven der Oper stehende Vermercher- und Schnitter gezeichnet zu haben, denen aber nicht ein Versifiant moderner Poeten der Gegenwart, sondern zufällig ein solcher wie Sophokles untergelegt ist. Von griechischem Sinn und Geist findet sich in dem ganzen Opus auch nicht die Spur.

Ueber musikalische Einzelheiten zu reden, kann wenig nützen. Die kleine Instrumental-Introduction behandelt den Anfang der Symphonie in D, der im Instrumenten allein geschickt und ausdrucksvoll ausgegeben waren. Aber sobald der Gesang beginnt, ändert sich die Scene, da findet man nichts Löbliches mehr, selbst die Instrumente, welche zur Begleitung herbei gezogen sind, werden hier nebendeutend und rohe. Wo der Gesang auftritt, muss dieser die Hauptsache sein, und ist solches nicht der Fall, so macht sich der Uebelstand schliesslich selbst bei den begleitenden Instrumenten geltend, so gewiss ist es, dass bei einem Singwerke alles Leben und alle Kunst vom Gesange ausgeht. Wir müssen daher in Geduld warten, bis die gesangliche Verwahrlosung, welche die meisten der seit einiger Zeit erschienenen Chorwerke zur Schau tragen, durch eine geläuterte Praxis überwunden ist. Nun zwei Chorsätze als Beispiele Lassen'scher Vocalität wollen wir anführen. Die zweite Nummer schliesst:

Ten. I. II.

nun—mer in mei—nen Ge—dan—ken du—ker trifft

Bass I. II.

Thr. die Schuld ——

Welches Rhythmus, welche Betonung! — Der Schluss des Ganzen ist nicht besser:

ch er drang, an's Ziel des Le—bens, oh—ne dass ein

Leid ihn traf (Pl.)

(pp Begleitung.)

3
Lieder.

Auch einige Liederhefte erschienen von Herrn Lassen: »Sechs Lieder« ohne Stimmenangabe, aber ihr einem mässigen Sopran berechnet (das letzte derselben ist ein Duett für Sopran und Bariton), und »Drei Lieder für Bariton«. Das erste der sechs Lieder hat als Vorspiel in Fis-dur, welches auch als Nachspiel wiederkehrt, die Melodie beginnt aber in Fis-moll (worauf auch die Vorzeichnung von drei ♯ deutet) und geht zuletzt in Fis-dur über. So etwas kommt bei Trostliedern vielleicht vor und sehr wirkungsvoll; hier aber ist der Uebergang von Moll in Dur so plump, so ungeschickt, dass von einer Modulation gar keine Rede sein kann. Was soll auch bei einer Folge von Harmonien wie ... herauskommen! Das Clavier mit seinen Lobesmusikert und Vollgriffigkeit muss alle Blössen decken. Es hat aber auch keinen Sinn, ein Dur-Vorspiel zu einer Moll-Melodie zu setzen. Vielleicht ist das ohne Absicht geschehen, aber um so schlimmer: denn wer sich durch Aehnlichkeiten die musikalische Stimmung zerstört, der zählt gewiss nicht zu den tief musikalisch angelegten Naturen. Den Anfang des Gesanges setzen wir her; er ist so barsch wie die Begleitung:

Kla—ge nicht, be—trüb—tes Kind ——

Mu—ge nicht um's jun—ge Le — ben,

Die Singstimme ist also rein instrumental gebildet, dabei ohne natürlichen Gang, steif und ausdruckslos. So sind sämmtliche Liedermelodien Lassen's beschaffen, wie leider die vieler anderer deutschen Componisten, — und bei

einer schönen Beschaffenheit wundern unsere Tonsetzer sich dann noch, wenn es mit ihren Productionen so nun wirklich eben bildig aussehen und dieselben sich über Freundes- und Parteikreise nicht verbreiten. Was von ihnen sich [illegible] von den classischen Meistern zu lernen, der sollte [illegible] die [illegible] ausnützen [illegible]. Das letzte der 6 Lieder, ein sentimentales Abschieds-Duett, geht wohl auch auf den Effect aus, ist aber ein [illegible] Product, der Schluss [illegible] wenn es für zwei Stimmen schreibt, von gesanglicher Schönheit gar nicht zu reden. Die drei Bariton-Lieder sind von grösserem Umfang, auch ihnen ist das Barocke, der mangelhafte Rhythmus und bei grossem Aufwand von Mitteln eine gewisse Ausdruckslosigkeit eigen. Das zweite, die »Sonnenuntergang«, enthält aber wenigstens die Elemente zu einem guten Stimmungsbilde. Könnte Herr Lessen doch lernen, einfach zu schreiben, ohne Affectation, es würde ihm manches gelingen. Aber an den vorhandenen vocalen Mängeln wird gar manches alles wieder scheitern.

Es ist auffallend, dass sich bei diesen Liedern nirgends ein Dichter genannt findet. Wenn nach der neuen Theorie das Dichter bei der Oper Alles ist, so bedeutet er dagegen beim Liede vielleicht gar nichts mehr.*)

*) Die 6 Lieder haben im Druck die richtige Verlagsnummer 706, auf dem Titel steht aber 703.

Zur Literatur der alten griechischen Musik.

Schon in Nr. 43 d. J. Seite [illegible] wurde auf die erfreuliche Mittheilung der Verlagshandlung B. G. Teubner in Leipzig hingewiesen, dass wir endlich eine neue kritische Ausgabe der Schriften der griechischen Musiker zu erwarten haben und zwar zunächst die Musik des Aristides Quintilianus von Dr. Deiters bearbeitet, welche die Collection in diesem Jahre beginnt.

Herr Dr. Hermann Deiters schickt schon jetzt seiner Bearbeitung ein Prooemium in dem

»Programm des Königlichen Gymnasiums zu Düren, Ueber das Schuljahr 1869—70« (Düren, Druck von C. Georgi 1870. 15 Seiten

voraus unter dem Titel

»De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus. Part. I.«

Nach einer kurzen Inhaltsangabe der drei Bücher des Aristides über die Musik wird der Vorwurf gemacht, dass Aristides das ganze Werk nicht mit gleichem Fleiss und gleicher Gelehrsamkeit durchgearbeitet habe. Das Meiste in den Lehren sei aus älteren Werken entlehnt, aber gerade die [illegible] des Werks [illegible] habe. Es erscheint daher die Aufgabe für die kritische Forschung, die Quellen aufzusuchen, aus welchen Aristides seine einzelnen Lehren geschöpft hat.

Für die Rhythmik ist dieses schon von Westphal (Rossbach-Westphal) geschehen, aber über die Quellen der Lehre von der Harmonik gingen die Ansichten noch auseinander. Westphal nahm den Aristoxenus als seinen Gewährsmann an, wogegen Carl von Jan in der in Nr. 36 d. J. angezeigten Schrift zeigt, dass in Aristides Lehren enthalten seien, welche mit denen des Aristoxenus zum Theil in Widerspruch stehen. Herr Dr. Deiters geht nicht von dieser Ansicht aus und sucht nicht durch Prüfung und Vergleichung der einzelnen Capitel [illegible] zu begründen, sondern sucht selbst die Quellen so weit möglich aufzufinden, was um so nothwendiger ist, da uns Aristides selbst dergleichen gar nicht bekannt.

Dieser [illegible] die Darlegung des ethischen Einflusses der Musik auf den Menschen, die mit der Platonischen Lehre übereinstimmen, auf Damon Athaeniensis, den Freund des Sokrates zurück, welche ein Werk [illegible]

Die von Aristides im [illegible] Capitel [illegible] als Quelle berufen.

auch die [illegible] sei nicht auf Aristoxenus allein zurückzuführen, sondern auf ältere Lehren, die Damon [illegible] und vermuthet Deiters hier wieder den Damon als Quelle und durch den Gebrauch des Wortes [illegible] des Thrasyllus Platonicus.

Herr Dr. Deiters kommt zu dem Resultate, dass Aristides zwar [illegible] aus Aristoxenus entlehnt habe. Nicht einmal das Werk des Letzteren selbst habe Aristides benutzt, sondern nur einen Auszug aus demselben, [illegible] der Aristoxeneer nicht unverfälscht, sondern durch Zusätze aus der Schule entstellt wiedergegeben worden. Die übrigen Lehren des Aristides gingen auf ältere Theoretiker vor Aristoxenus Zeit zurück, und sei es kaum möglich, [illegible] Aristides [illegible] Arist [illegible] oder Moderne [illegible] oder späteren Theoretiker, welcher die älteren Lehren festgehalten, [illegible] des Theon Smyrnaeus [illegible]

Herr Dr. Deiters wird seine dankenswerthen Untersuchungen fortsetzen, die sich in diesem Programme nur über den ersten Theil der Harmonik erstrecken.

Mr

Ein deutscher Text zu Carissimi's Oratorium Jephtha.

Aus dem Lateinischen übersetzt von B. Gugler*).

Der ältliche Erzähler. Als es zu streiten begann der König der Kinder Ammon wider das Volk Israel und [illegible] Jephtha's Rede zum [illegible] kam der Geist des Herrn über Jephtha und als Jephtha [illegible] in den Streit, that er ein Gelübde also:

Jephtha. Wenn du Herr, mir geben wirst die Kinder Ammon in meine Hände, [illegible] zur Thür meines Hauses heraus mir begegnet, das soll [illegible] dem Herrn [illegible] Opfer.

Chor. So zog da der [illegible] Jephtha zum Streite, dass im Namen des Herrn mit des Starken [illegible] er sie schlüge und bezwinge.

Posaunenchor. [illegible] Trompeten und es ertönt Paukenklang [illegible] Israel [illegible]

Eine Stimme. Weichet, Verworfene, weichet, entweichet in schneller Flucht! [illegible] Gott hat in seiner Herrlichkeit zum Streite sich erhoben und [illegible]

Chor. Weichet, Verworfene, weichet, entweichet in schneller Flucht! [illegible]

Der Erzähler. Jephtha schlug sie [illegible] eine grosse, grosse Schlacht, gar [illegible]

Chor. [illegible] Ammon [illegible] Israel [illegible]

Erzähler. [illegible] Jephtha [illegible] Hause, geht ihm entgegen sein einziges Kind, seine Tochter, mit Pauken und mit [illegible]

Jephtha's Tochter. [illegible] Lobgesang mit Paukenschall und Cymbeln singt! Preiset im Sange Gott den Herrn, lobet in hohen Chören [illegible] den Herrn [illegible] Israel durch Heldenthat zum Sieg geführt!

Posaunenchor. Preiset im Sange Gott den Herrn, in hohem Chore lobet ihn! Israel [illegible] und [illegible] des Siegeskranz.

Jephtha's Tochter. Singt Alle, lobt Gott dem Herrn! [illegible] der den Schlachten lenkt, der uns [illegible] und Israel den Siegeskranz.

Chor. Gott unserm Herrn lobsingen wir, wir preisen den Herrscher, der die Schlachten lenkt, der uns verliehen Ruhm [illegible] und Israel den Siegeskranz.

Erzähler. Aber da sah Jephtha, der das Gelübde dem Herrn gethan, die Tochter [illegible] aus dem Hause, fing er [illegible] zu weinen an und zerriss sein Kleid mit Jammer und Klage.

*) Das [illegible] Bande der »Denkmäler der Tonkunst« gedruckte Werk [illegible] Concert des unter Professor [illegible] »Vereins für classische Kirchenmusik« in Stuttgart aufgeführt, an welchem Zwecke B. Gugler eine Uebersetzung angefertigt hatte, die wir [illegible] dass dieses Oratorium an mehreren Orten zur Aufführung vorbereitet wird, eine vortreffliche Verdeutschung also Jedem willkommen sein muss.

Jephtha. Weh mir, weh mir! ach, meine Tochter, ach, wie beugst du mich! ... meine einz'ge Tochter, wie betrübst du mich! und du selber, meine Tochter, verderbest mich.

Die Tochter. Wie kann ich dich beugen, mein Vater? und warum soll ich als deine einzige Tochter verderben mich?

Jephtha. Ich habe meinen Mund aufgethan gegen Gott, dass wer mir zuerst entgegengeht aus der Thür meines Hauses, der soll von mir dargebracht dem Herrn zum Opfer. O weh mir, ach, meine Tochter [illegible]

Tochter. Vater mein, so dem Herren du gelobet hast und bist als Sieger zum heimgekehrt, siehe bereit hier deine einzige Tochter! bringe [illegible] zu einem Opfer [illegible] Gott dich rächte. Nur Eines, Vater mein, gönne noch deiner einzigen Tochter, ach, bis zum Tode geht!

Jephtha. Was könnte noch [illegible] Tochter, was könnte noch der [illegible] zu sterben die Seele [illegible]?

Tochter. Gieb mir die Frist, dass ich zwei Monden gehe hin auf die Berge und dort mit meinen Gespielen weine um meiner Jugend Blüthe!

Jephtha. Gehe hin, meine Kind, gehe denn auf die Berge, meine Tochter, und weine um deiner Jugend Blüthe.

Chor. [illegible] Gespielen zu Berge ging das Kind Jephtha's, und sie klagte und sie trauerte um ihrer Jugend Blüthe.

Jephtha's Tochter. [illegible] Hügel [illegible] Berge [illegible] Herzens [illegible] Klage [illegible] Jungfrau [illegible] Todes [illegible] Jungfrau [illegible] Israel [illegible] Vaters [illegible] Tode [illegible] Vaters einzige Tochter [illegible] Felsen [illegible] Hügel [illegible] Israel [illegible] Jugend [illegible] Jephtha's einzige Tochter [illegible] Klagechor!

Chor. Ja, weinet, Söhne auch Israel! Um Jungfrau'n alle, weinet laut! Dem Heldenkind [illegible] zu sterben [illegible] voll Schmerz und Trauer [illegible] klagen!

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin. (Ein Opfer. Jul. Krause.) In Nr. [illegible] dieser Zeitung brachten wir die überraschende Nachricht, dass der kgl. Hof- und Opernsänger Krause [illegible] seine Wagner-[illegible] Richtung wegen in den Ruhestand versetzt worden sei. [illegible] verbunden mit einer bei heutigen Theater-Sängern selten vorkommenden [illegible] Bildung [illegible] Zeit der Stolz unserer kgl. Opern-Bühne [illegible] Intendantur der kgl. Schauspiele wurde [illegible] Krause [illegible] nicht [illegible] Bühne zu erhalten suchen. Indessen war [illegible] Fall. [illegible] Berlin [illegible] Boden [illegible] Wagner'schen und [illegible] Kapellmeister [illegible] Berlin denselben Wagner-Schwindel wie [illegible] München [illegible] Gegenden und Gefilde [illegible] Berlin [illegible] Fremden [illegible] Theater [illegible] Decorationen und [illegible] Zeitungen [illegible] Durch den Abgang Krause's verliert unsere Bühne gerade einen Künstler, [illegible] Opern [illegible] im höchsten Grade [illegible] Kräften [illegible] Krause ist durch seinen Contract so gestellt, dass nicht nur er selbst, sondern auch [illegible] Tode auch seine Wittwe und [illegible] Kinder lebenslänglich versorgt sind. Es ist somit sein Abgang vom Theater durchaus nicht [illegible], sondern allein des Theaters

Schade. Auch wird Krause, wie wir schon neulich sagten, in Zukunft [illegible] Gegentheil durch seine hervorragenden Leistungen im Oratoriengesange und einem [illegible] Gebiete noch lange [illegible] — Zum Abschied vom Theater fand im [illegible] Opernhause eine Aufführung von Figaro's Hochzeit statt. [illegible] Figaro [illegible] Haupt[illegible] Gesange als im Spiele [illegible] Wagner [illegible] Ruhestand gesetzt wird. Das Haus war [illegible] Publikum [illegible] Leistungen der anderen Sänger [illegible] Frau Harriers-Wippern) — [illegible] Die Darstellerin der Gräfin (Frau von Voggenhuber) [illegible] Fri. Mila Roder [illegible] Correspondenz aus Hamburg in Nr. 46) [illegible] — Viel schlimmer [illegible] Sänger [illegible] Orchester [illegible] Opern [illegible] Ensemble-Stücken [illegible] Sänger [illegible] Dirigenten [illegible] Tempo [illegible] Sänger [illegible] Worte [illegible] — Dem [illegible] Oper in Berlin [illegible] classischen Musik [illegible] Sänger [illegible] verursacht [illegible] Abschied zu nehmen.

Berlin. Trotz des schönen und [illegible] Wetters [illegible] Concerte [illegible] Cyklus [illegible] Zweck [illegible] der deutschen Invalidenstiftung bestimmt war. Was den Vortrag des [illegible] mehrstimmigen Liedes [illegible] Die Stimmen klingen edel und wohllautend [illegible] Chöre [illegible] Von den gesungenen Liedern waren folgende aus neuerer Zeit: »Zwischen Weizen und Korn« von Hauptmann, ein Herbstlied von Gade, ein Abend[illegible] Mendelssohn'sche Deutschland [illegible] Form [illegible] Eindruck machte ein Lied von Albert [illegible] Trost der Nacht [illegible] Chorales [illegible] Componisten [illegible]

die erst auf Kosten der anderen zu bevorzugen. Die modernen Chor-Lieder sind dagegen meist nur Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung von drei anderen Stimmen. Das der [illegible] an einer starken Ueberziehung [illegible] nach der Seite hin [illegible] harmonischer Effecte [illegible] nach der Seite des Ausdrucks [illegible] auch dem Wagner'schen [illegible] [illegible] Lieben [illegible] höheren Categorien [illegible] — Das Concert wurde noch [illegible] durch den Gesang einer Frau [illegible] Marie Lehmann vom Leipziger Stadttheater, deren Namen auf dem Programm zur Erhöhung [illegible] [illegible] Sängerin [illegible] Stimme und Vortrag der Sängerin [illegible] [illegible] doch war die Aussprache [illegible] mangelhaft. Die Sängerin hat sich angewöhnt [illegible] Bahnen ein [illegible] Wo [illegible] [illegible] einige Dutzend Variationen eigener Erfindung über ein Original-Thema. Es waren [illegible] erwähnen, sonst gehörte [illegible] nicht als nachträgliche Chor[illegible].

Nordenschrift. Unser [illegible] das zu erwähnen vergessen, dass in dem Concerte [illegible] drei [illegible] Beispiele zur Aufführung kamen, was wir nach [illegible] Angaben [illegible] Herr G. E. [illegible] in der Vorzüglichen Zeitung darüber [illegible] das was hier anzufügen. Dasselbe [illegible] wie folgt: »Das Programm des ersten Abends [illegible] zu [illegible] So richtig der Gedanke ist, bei Concerten [illegible] Vortrag des Chor [illegible] [illegible] Periode [illegible] doch [illegible] Menschen [illegible] Periode [illegible] Ausdruck der Empfindung [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Aufgaben [illegible] Stücke [illegible] und die Theilnahme derselben würde [illegible] wenn [illegible] Programme zur Regel werden sollten. Unter acht Chören [illegible] aus dem sechzehnten Jahrhundert und ein [illegible] im [illegible] alten Stil das ist zu viel. Es ist auch ein Irrthum, zu glauben, dass der Chor in den alten Sachen besser klinge, es ist gerade umgekehrt. Theoretiker können sich berechnen, dass die alten Meister [illegible] für die Singstimmen geschrieben haben und [illegible] Theorie nach besser klingen müssten, sie vergessen aber, dass [illegible] und [illegible] Menschen — die Schulstuben [illegible] andere — diejenige am besten singen, wobei sie ihrer [illegible] am wohlsten [illegible]. Der gesammte [illegible] Weise [illegible] die anderen Geschmacks [illegible] [illegible] Ausdrücken zu reden [illegible] wie [illegible] darin ein! Wenngleich wir [illegible] dass [illegible] zum Theil [illegible] wobei [illegible] wohl [illegible]. D. Red.

✤ Frankfurt a. M. (Schluss.) Herr Musikdirector Volckmar aus Homberg bei Cassel gab in der St. Katharinenkirche ein Orgelconcert, in welchem er fast nur eigene Compositionen vortrug, welche [illegible] der [illegible] Musik angehören. Indem [illegible] [illegible] sollen. Das [illegible] [illegible] doch [illegible] auch dadurch nicht für den Mangel an Erfindung und [illegible] Form entschädigt haben. — Ein merkwürdiges Concert fand am 27. November im grossen Saale unter [illegible] Zudrange statt: ein Kinderconcert zum Besten der Verwundeten und Nothleidenden am Kriegsschauplatze. [illegible] Zustande und Situationen [illegible] Unzulänglicher [illegible] und [illegible] unsere [illegible] gegen [illegible] Unternehmen [illegible]. Nachdem ein Knabe einen recht hübschen Prolog gesprochen, wurde von mehreren hundert Knaben und Mädchen unter Leitung der Lehrer Mann der [illegible] Gegenwart aus Jena dreistimmig rein und exact gesungen [illegible] Administratio »Tochter Zion freue dich«. Darauf [illegible] die Bach-Gounod'sche Meditation für Clavier und [illegible] von einem Mädchen und einem Knaben [illegible]. Eine junge Sängerin sang dann Bücken und Taubert [illegible] merkwürdigem [illegible] und [illegible] über [illegible] Kinder [illegible] die [illegible] Ba- [illegible] [illegible] [illegible] sprechen [illegible] die Verwundeten und Nothleidenden [illegible] Liebe [illegible] Auge [illegible]. Es folgte die Titus-Ouvertüre, auf vier Flügeln achthändig gespielt. Herr Bahnhof [illegible] [illegible] Mädchen [illegible] doch den grossen [illegible] [illegible] Buben [illegible] für drei [illegible] Besetzung vortragen. Herr [illegible] dieser Vortrag [illegible] mässige Rotation [illegible] Zusammenwirken [illegible] Den Beschluss [illegible] Theiles machte die von über hundert Knaben gesungene »Wacht am Rhein«. Der zweite Theil brachte [illegible] und [illegible] lebende Bilder, deren nähere Besprechung nicht hierher gehört. Dass das Publikum Alles mit Jubel aufnahm und die Kleinen auch wirklich [illegible] für [illegible]

bohaten [illegible], kann man sich denken. Die Nachfrage war so kolossal gewesen, dass das Concert am [illegible] den [illegible] gleichem Zudrange wiederholt werden musste.

✤ Schwerin. Eine der bemerkenswerthesten Leistungen unserer Bühne in jüngster Zeit war die erneuerte Vorführung des Don Juan in der Bearbeitung unseres Intendanten, des Herrn v. Wolzogen, dem Gelingen derselben trug wesentlich bei, dass der Hofkapellmeister Alois Schmitt vom Anfange an so völlig auf die Intentionen des Intendanten einging und mit bewährtem Geschick alles Musikalische zur Ausführung brachte. Doch auch die übrigen Mitwirkenden haben ihre Kräfte, nach dem Maasse der ihnen zugemessenen Gaben. Frl. Lafeka als Donna Anna [illegible] in dem grossen Recitativ und in der [illegible]-Arie. Die Dame besitzt Intelligenz, aber im Ganzen überwiegt der Verstand das [illegible] Element. Hr. Carl Hill's Leporello war mit seinem Prachtorgan [illegible] die Repsine. [illegible] war von [illegible] Wirkung. Dardowald löste als Don Juan seine Aufgabe mit anerkennenswerthem Fleisse, nur [illegible] ihm die Noblesse. Von drei [illegible] Zerline und Herrn [illegible] als Don Ottavio wird man befried[igt] sein, wenn man nicht allzu hohe Anforderungen stellt. Der Masetto war [illegible]. Die [illegible] leider [illegible] [illegible] verwandelt werden [illegible] [illegible] Töne an der Lippe. — Unsere Bühne [illegible] zwei vor Abende [illegible] [illegible] Fidelio — Kammermusik [illegible] Wochen der [illegible] Perioden — Missa solemnis — Egmont. Also, wie Sie sehen, sind wir nicht gewillt [illegible] zu begnügen, wie andere Leute.

✤ Luzern. Ueber eine neue viersätzige Symphonie von Fr. Pfyffer, welche in L. erlangst zur Aufführung gelangte, schreibt die hiesige Zeitung: »Im Stadttheater wurde vor einem Kreise [illegible] durch die Theaterkapelle und unter der Direction des Componisten vorgeführt. Eine Symphonie in vier Sätzen von Pfyffer. Schon im April 1870 hatte anlässlich eines Concerts der [illegible] ein Theil der hiesigen Publicums Gelegenheit, eine grössere Composition unseres jungen Mitbürgers anzuhören (eine Orchester-Ouverture). Wenn dieselbe auch [illegible] und zu hohen Erwartungen berechtigte, so mussten sich doch am letzten Montag die [illegible] Zuhörer, welche der sich [illegible] Entwicklung der Werken vom Anfang bis zu Ende mit grösster Aufmerksamkeit [illegible], gestehen, dass die Productionskraft des Componisten seit [illegible] Jahren grosse Fortschritte gemacht hat. Die Aufführung seiner Symphonie war von durchschlagendem Erfolge begleitet, zu welchem wir Herrn Pfyffer aufrichtig gratuliren. Schon der schwungvolle Allegro kündigte an, dass es sich hier nicht um ein gewöhnliches Tonwerk handle; die Gemüth der Zuhörer war wo[hl] [illegible] durch die weichen fast [illegible] Motive des Andante und das [illegible] Rhapsodie, [illegible] Scherzo [illegible] überraschende Einheitlich des Gedanken und Motive — das ein [illegible] Humor. Auch das Finale war von zündender Wirkung. — die ganze Symphonie geistreich [illegible] und namentlich von grosser Klarheit, [illegible] das Orchester [illegible] seine Aufgabe [illegible] nach [illegible] Probe das Werk mit Schwung zur Aufführung brachte. Wenn [illegible] welches wir hier übrigens [illegible] der [illegible] »Wir [illegible] dem [illegible] Charakter des Tonwerks [illegible] die Ueberzeugung, dass Herr Pfyffer gewiss [illegible] mit grossem Erfolg an die Schaffung einer Oper sich machen würde«. Dass eine Symphonie und eine Oper [illegible] zwei [illegible] und zum Theil sich [illegible] gegenüberstehende Dinge, dass — wenig gesagt — nach der Begabung für das Eine [illegible] das Schaffen [illegible] Talent für das andere gemacht werden kann. Die Symphonie ist ein Werk [illegible] Instrumental-Musik, die Oper ein Werk des Gesanges und zwar wesentlich der [illegible] Gesangs. Welch ein Unterschied. Daher, ihr Herren Localzeitungsschreiber, macht den jungen Componisten keine Irrlichter auf. [illegible] zu studiren, das ist der beste Weg zur Oper.

✤ Der Verleger Leonh. Simion in Berlin versendet die erste Lieferung der 2. Auflage des Musikalischen Conversations-Lexikons von dem verstorbenen A. Gathy, [illegible] umgearbeitet und vermehrt von A. Reissmann, und sagt in der Ankündigung: »Der Name des Herausgebers August Reissmann überhebt mich jeder weiteren Empfehlung«. Ist auch wirklich der Fall, nur in etwas anderem Sinne, als der Herr Verleger meint.

ANZEIGER.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[illegible]

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Herausgegeben von Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28 December 1870. | Nr. 52. | V. Jahrgang.

Inhalt: Ludwig van Beethoven. Zum 17 Dec. 1870. — Johann Peter Sweelinck [illegible] (Drei Fugen, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel von Sweelinck und Samuel Scheidt [illegible] Robert Eitner) — Notiz zu G. Nottebohm's Beethoveniana. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der fünfte Jahrgang dieser Zeitung, und bitte ich die geehrten Abonnenten, welche ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang nicht schon eingesandt haben, dies schleunigst zu bewerkstelligen, damit keine Störung in der Versendung eintritt.

Es ist Vorkehrung getroffen, dass die Unregelmässigkeit in der Zusendung der Zeitung, welche bei der Entfernung des Herausgebers vom Druckorte unter den obwaltenden kriegerischen Verhältnissen mitunter nicht zu vermeiden war, fernerhin nicht wieder vorkommt.

J. Rieter-Biedermann.

Ludwig van Beethoven.

Zum 17 December 1870.

Inmitten der gewaltigen Aufregung und Spannung, in welcher der [illegible] blutige Kampf gegen die frevelhaften Störer des Völkerfriedens unsere Herzen gefesselt hält, inmitten der frohen Begeisterung und Erhebung, mit welcher uns alle die glänzenden Siege unserer Brüder, die neue Zukunft unseres Vaterlandes erfüllt, inmitten dieser ausserordentlichen Zeit, welche alle geistigen Interessen der Deutschen auf einen Punkt richtet, sollen wir die Jubelfeier des Mannes begehen, den unsere Stadt ihren grössten Sohn, den Deutschland seinen grössten Tondichter nennt. In der That, wenn irgendwann, dann haben in solchen Zeiten, wie die eben durchlebten, jene Männer Anspruch auf die Bezeugung unserer Verehrung, in welchen die geistige Höhe unseres Volkes im Vergleiche zu den benachbarten Nationen sich darstellt. Oder repräsentirt etwa nicht auch Beethoven den Sieg des Echten über den Schein, der Wahrheit über Trug und Gleissnerei, der gediegenen Tüchtigkeit über gehaltlose Oberflächlichkeit? Was haben uns denn unsere westlichen Nachbarn in den letzten Jahrzehenden auf dem musikalischen Felde gebracht, was nicht solchen, wie man entweder als gleichgültig bei Seite lassen, oder wovon man sich empört abwenden musste? Ja selbst deutsche Künstler [illegible] den verderblichen Einflüssen der Pariser Oper nicht entziehen können und mit Verleugnung ihrer deutschen Natur das Ziel wahrer Kunst vor dem Dienste eitlen Glanzes und üppiger Sinnlichkeit aus den Augen gesetzt, und an deutschen Kunstwerken ergriff sich französische Leichtfertigkeit, um sie ihrem Geiste bequem, aber mit offenem Willen [illegible] zu machen. Und sind ohne Beschämung haben wir in [illegible] Gelegenheit, wie auf der Geschmack eines grossen Theiles unserer Bevölkerung von diesen Pariser Unsittlichkeit [illegible] ist, wie lange auf entscheidende [illegible] diese Meyerbeer, Gounod, Offenbach unsere Bühnen

beherrschten — beherrscht haben, dürfen wir hoffen. Wenn sich aber auch dort in kleineren Kreise das Bedürfniss nach Wahrem und wahrhaft Schönem kundgab, da war es niemand anders als Beethoven, bei welchem man fand was man suchte. Beethoven's Symphonien und Quartette haben auch selten in feindlicher Umgebung die Ahnung des Höheren bewahrt und verbreitet. Auch von diesem erfreulichen Einflusse sind wir — jeder weiss es — mehrfach Zeugen gewesen. So kann man denn auch heute mit freudiger Genugthuung den 17. December festlich begehen und in dem Namen unseres deutschen Beethoven das Zeichen erblicken, in welchem die Unwahrheit und das Gemeine immerdar siegreich wird bekämpft werden.

Mit wie viel grösserem Stolze aber dürfen wir Bonner in diesem Jahre den Ehrentag unseres Meisters feiern! In unserer Stadt erblickte er nicht allein das Licht der Welt, er hat hier den grössten Theil seiner jugendlichen Entwicklung durchgemacht, und die tiefsten und bleibendsten Eindrücke aus diesem seinem Bonner Leben in seine spätere Heimath mit hinübergenommen. Und bekanntlich waren diese Eindrücke wenigstens in musikalischer Hinsicht nicht gering anzuschlagen. War in unserer Stadt in den ersten Jahren vor der Revolution überhaupt ein reges geistiges Leben zu erstehen begonnen, so hatte die Kunstliebe der letzten Kurfürsten namentlich die musikalischen Institutionen auf eine anerkennenswerthe Höhe gebracht. Eine ausgezeichnete Kapelle, ein wohl ausgestattetes Theater, eine gut besetzte und gut geleitete Kirchenmusik zeichnete die kleine Residenz vor manchen anderen aus. Künstler von bedeutendem Namen, wie Reicha, die beiden Romberg, die beiden Reiche, befanden sich dort, und überall fand [illegible] Kunstfreunde von gebildetem Geschmacke und regem Interesse. Zu dieser Gemeinschaft aber gehörte Ludwig van Beethoven von frühester Kindheit nicht allein durch seine Herkunft, als Enkel des Hofkapellmeisters, als Sohn des kurfürstlichen Hoftenoristen; seine früh erwachende, [illegible] Begabung hatte schon dem Knaben eine selbständige Stellung in diesem Kreise

tüchtiger Künstler gegeben; schon mit 13 Jahren war er Hoforganist, bald nachher Mitglied des Orchesters als Bratschist sowie Kammermusikus des Kurfürsten. So waren ihm die grössten Werke sowohl der Kammermusik, wie der dramatischen und der kirchlichen von früher Jugend an vertraut; seine tiefe Verehrung für Mozart, an welchen sich sein ganzes Schaffen bis gegen sein 30stes Jahr hin anschliesst, wurde in Bonn begründet; von Bonn aus besuchte er den gefeierten Meister im Jahre 1787, und sein Spiel entlockte diesem das bekannte prophetische Wort. Sein Clavierspiel, auch war es unzweifelhaft, welches bereits in Bonn zu jener hohen Entwicklung gedieh, die auch in seiner vollendetsten Zeit als bei eigenthümlich bezeichnet wird; es war die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sowie die tiefe geistige Durchdringung, die ihn gleich beim ersten Auftreten über alles Virtuosenthum hoch erhob. Wie manchesmal erklangen seine wunderbaren Phantasien in dem bescheidenen Zimmer des Hauses, welches seine Familie so viel bewohnte — es ist das Fischer'sche Haus, Wenzelgasse 476 —, wo ihm sein Freund und Beschützer Graf Waldstein zuhörte und ihm seine Zukunft prophezeite; wie oft entzückte er seine Genossen in der Kapelle durch sein meisterhaftes Spiel, so dass sie ganz Ohr waren, wenn er spielte; und in die hochgebildeten Kreise der Residenz eröffnete ihm diese seine Kunst leichten Eingang und gewährte ihm ausser bewundernder Anerkennung auch den Ersatz für das traurige Familienleben, welches ihm namentlich seit seiner Mutter Heimgang (1787) beschieden war. Es ist dies der dunkle Schatten, der auf dem Bilde aus Beethoven's Jugend eben ruht; die ebenso trüben Verhältnisse seines elterlichen Hauses, veranlasst durch des Vaters Schwäche und Verkommenheit, haben ihn weder künstlerisch noch menschlich in derjenigen Entwicklung finden lassen, die einem solchen Talente angemessen war. Künstlerisch nicht; denn wiewohl Beethoven bereits in Bonn Unterricht sowohl technischen wie theoretischen Unterricht erhalten, so hat er doch den strukturellen theoretischen Cursus nicht durchgemacht; des würdigen Neefe Anleitung war nicht ausreichend, ihn in den sicheren Besitz der zum selbständigen Gestalten erforderlichen technischen Fertigkeit zu setzen; der 22jährige junge Mann hat in Wien bei Haydn und Albrechtsberger von vorne anfangen müssen, er hat erst in Wien die grossen völlig gereiftesten Früchte seiner Muse in die Welt gesetzt. Menschlich noch weniger; denn wenn auch die sittliche Energie des Mannes im Stande war, im Verlaufe seines Lebens die Lücken seiner wissenschaftlichen Bildung einigermassen auszugleichen, welche die traurigen Verschuldungen seiner Jugendunterrichts nothwendig zurücklassen musste, so ist es ihm nicht gelungen, die Härten des Charakters zu verwischen, welche die unerfreulichen Eindrücke seines häuslichen Lebens, in welchem sonst die harmonische Bildung des Gemüthes zu wurzeln pflegt, in ihm ausgebildet hat so. Die Fackel unseres Beethoven's, deren Zahl täglich wächst, wollen uns darüber täuschen; wir hoffen, dass der künftige Biograph nicht vergessen wird, dass der Künstler ein Mensch gewesen, der sich nach gegebenen Voraussetzungen entwickelt hat, und wir vertrauen, dass die Verehrung des Künstlers dabei nicht leiden wird.

Was Bonn dem grossen Meister gab, was es ihm nicht geben konnte, ist bekannt genug; aber wie er selbst der schönen Heimath nie vergessen hat, auch als sein verhängnisvolles Leiden ihm die Möglichkeit benahm, dieselbe wieder zu sehen, so ist auch seine Vaterstadt der Ehre stets eingedenk gewesen, ihn den Ihrigen zu nennen. Die grossartige Höhe des Beethoven'schen Schaffens, welche ihn von dem Mozart'schen Vorbilde völlig wegführte, welche mit der erschütternden Leidenschaft der sich entfaltenden Innerlichkeit der immer sicherer geübten Kunst ihn befähigte, Ungeahntes auszusprechen, die Formen der Ansprache zu erweitern, und aus den unerschöpflichen Tonquellen, in welchen sich die belagliche Selbstoffenbarung spiegelte, fortwährend eine Darstellung der tiefsten Seelenkämpfe und höchsten Triumphe, die das menschliche Herz fassen kann — dieser glänzende Ruhm, der ihn in der letzten Periode seines Schaffens zu einer immer grösseren Unmittelbarkeit der Tonsprache befähigte, er hat sich durchaus in seiner neuen Heimath Wien vollzogen; dort erntete er seine Lorbeeren, dort bildete sich die umfangreiche allmälig wachsende Gemeinde zu seiner Verehrung, dort auch erlebte er das Geschick, um der Menge vergessen vor den im Süden aufsteigenden Gestirnen in ihren Augen verdunkelt zu werden. Aber während sein Ruhm die Welt durchdrang, haben auch seine Vaterstadt von jeder Phase seiner Entwicklung dankbar und eifrig Notiz, und trug ihm, wo sie konnte, den Zoll der Verehrung ab. Wir haben einen rheinischen Schiller; und den unsere Stadt schon stets sein dürfte, wenn sie nicht Beethoven's Geburtsstadt wäre, Ferdinand Ries, der die erste Aufführung der 9. Symphonie in unseren Rheinlanden (1825 zu Aachen) bewirkte; hier wurde dem grossen Meister auf Anregung seiner Verehrer das Denkmal errichtet, welches unseren Münsterplatz ziert; hier auch ist namentlich in den letzten drei Jahrzehnden ein reges in allen Kreisen fest gewurzeltes musikalisches Leben entstanden, welches mag es auf die Pflege im Privatkreise beschränkt bleiben, mag es in öffentlichen Aufführungen seinen Ausdruck finden, deutlich oder stillschweigend auf Beethoven als seinen Mittelpunkt hinzielt. Seine Sonaten, seine Lieder, seine Quartette dürfen als Gemeingut aller bezeichnet werden; unser Instrumentalverein, der des Meisters Namen führt, hat die Darstellung seiner Werke zum ausgesprochenen Hauptzwecke, dieselben dem grossen Publikum in möglichst vollkommener Form vorzuführen, ist das unablässige Streben unserer thätigen Dirigenten gewesen. Und nun ist es der Thätigkeit unserer Verwaltung und der Opferwilligkeit unserer Mitbürger gelungen, den Aufführungen auch ein geeignetes Local zu verschaffen; die Feier des 100jährigen Geburtstages Beethoven's soll auch die Einweihungsfeier unserer Beethovenhalle sein.

Gewiss, unser Bonn hat sich der Ehre Beethoven geboren zu haben, nicht unwürdig gezeigt, und die würdige Feier seines Geburtstages befriedigt ein wahres Herzensbedürfniss aller, die jemals hier die Kunst gepflegt haben. Unserer Verehrung und Huldigung an den Schöpfer und den Meister der er geschaffen, Ausdruck zu geben, brauchen wir uns auch im gegenwärtigen Momente nicht zu scheuen; die Anschauung und der Eindruck desselben wird uns sobald von dem engbegrenzten Standpunkte des local en Stolzes zu der Bahn nationaler Betrachtung hinüberführen; und indem wir uns vorhalten, wie Beethoven nicht uns allein, sondern unserem Vaterlande und allen, die für das Schöne empfänglich sind, angehört, werden wir die Ueberzeugung erstarken, dass dieses unser Vaterland, auf dessen unermesslicher politischer Grösse wir Zeugen sein dürfen, dessen Wissenschaft überall herrscht, wo geistige Interessen gepflegt werden, auch in seinen Künsten unübertroffen unter den Völkern dasteht.
(Bonner Zeitung vom 17. Dec.)

Johann Peter Sweelinck (1561—1621)

Drei Fantasien, drei Toccaten und vier Variationen für Orgel von **Sweelinck** und **Samuel Scheidt**, (Sweelinck's Schüler) nach einem Manuscripte des grauen Klosters zu Berlin aus der Orgeltabulatur übersetzt und herausgegeben von **Robert Eitner**. Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin. Pr. 1 Thlr. netto. Gross Noten-Octav, Dedication und Vorrede VI Seiten, Notenstich 31 Seiten.

Herr Eitner hat sich der Mühe unterzogen, aus einer deutschen Tabulatur-Handschrift des siebzehnten Jahrhunderts

eine Anzahl Orgelcompositionen von Sweelinck (nebst zwei kleinen Stücken: Variationen zu je 16 Takten von S. Scheidt) in moderne Notenschrift zu übertragen und dem heutigen orgelspielenden Publikum zugänglich zu machen. Es ist dies insofern ein dankenswerthes Unternehmen, als Sweelinck einer der ersten Organisten war, welche sich durch den virtuosen, mannigfaltigen Fertigkeit im Spiel einen bedeutenden Ruf erwarben. Seine Zeitgenossen sind seines Lobes voll, und der als Joh. Gottfr. Walther berichtet in seinem musikalischen Lexikon (1732), sich auf das Zeugniss von Sweelinck's Zeitgenossen stützend, folgendermassen von ihm: »Sweelinck, welcher sein sehr guter Freund gewesen, nennet ihn nur schlechtweg seinen Niederländer, dabey aber auch ein Miracul der Musicorum und Organisten, zu welchem täglich, wann er gespielet, sehr grosser Zulauf geschehen, um ihn zu hören und kennen zu lernen. Er habe, nebst den Davidischen Psalmen, auch andere geist- und weltliche Lieder von 3, 4, 5 und 8 Stimmen herausgegeben, und sey an. 1622 im November gestorben«. Für die Geschichte des Orgelspiels haben die Sweelinck'schen Compositionen somit ihren unbedingten Werth, und wir können das Unternehmen Eitner's in dieser Beziehung nur billigen. — Herr Eitner hat seine Ausgabe unserm berühmten Orgelvirtuosen »Herrn Professor August Haupt, Organist [Organisten] an der Parochialkirche und Director des Königl. Kircheninstitutes [des Königl. Instituts für Kirchenmusik] zu Berlin hochachtungsvoll zugeeignet«. Ueber der dieser wohlthätigen Dedication folgende Vorwort, in welchem uns die Verdienste des niederländischen Jahrhunderts um die Musikentwicklung und die Lebensverhältnisse Sweelinck's erzählt, ausführlicher gestellt werden, auch u. a. die Behauptung aufgestellt wird: »dass man Sweelinck mit vollem Recht als den Gründer der Instrumentalmusik nennen könne«, wollen wir uns an lieber hinfortgehen, als wir erst zur Kenntniss Gelegenheit hatten, den Werth Eitner'scher Relationen kennen zu lernen. Wir wollen deshalb unsere Aufmerksamkeit der Ausgabe selbst zuwenden und sehen, ob der Herausgeber die Sweelinck'schen Stücke richtig und gewissenhaft übertragen hat. Eine gute sorgfältige Ausgabe dieser Art muss eigentlich so beschaffen sein, dass sie die Quelle, die Handschrift, im wesentlichen vollständig ersetzt. Legt man diesen höchsten Maassstab an die vorliegende Eitner'sche Ausgabe, so lässt sie allerdings Vieles zu wünschen übrig. Zunächst müssen wir es als eine auffallende und unzulässige Abweichung vom Original bezeichnen, dass Eitner alle Notenwerthe verdoppelt hat, d. h. dass er durch die ganze Ausgabe hindurch statt des $^4/_4$-Taktes (C) den alla-breve-Takt (¢) gesetzt hat. In allen älteren und neueren Schriften über die deutsche Orgeltabulatur ist der Notenwerth durch folgende Zeichen ausgedrückt:

Hr. Eitner sagt zwar (Vorrede S. IV), dass die deutsche Orgel-Tabulaturschrift »hinlänglich bekannt« sei und (S. V) dass seine Uebertragungen »getreue Copien des Originals« seien; dennoch giebt er aber folgende Notenwerthe an:

und fügt in einer Anmerkung S. 1 hinzu: »Die halben Noten haben die Geschwindigkeit unserer heutigen Viertelnoten im mässigen Zeitmaasse = 11 . . M. M.« Diese Bemerkung ist also ganz unnütz. Herr Eitner hätte sich lieber nur seiner Uebertragung der Stücke mit der »hinlänglich bekannten« Tabulatur bekannt machen sollen. Jetzt erwächst ihm durch seine eigenmächtige Verdoppelung aller Notenwerthe noch die grosse Unbequemlichkeit, dass er drei- und vierstimmige Accordgriffe in schwerfälligen Breves schreiben muss, was recht unbequem zu lesen ist.

Eitner Notirungs-Fehler ist trotz der durch ihn entstehenden Unbequemlichkeiten doch nicht so sehr wesentlich zu nennen, als ja der Alla-breve-Takt durchaus dasselbe Verhältniss wie der Vier-Viertel-Takt (nur äusserlich in anderer Gestalt) wiedergiebt. — Bedenklicher dagegen ist die von Herrn Eitner getroffene Notirungsweise auf drei Liniensystemen, von denen er das unterste für das Pedal, die beiden oberen für die, auch meistens zwei Manuale bestimmt. Nicht als ob diese Anordnung an und für sich nicht die zweckmässigste sei, sondern deshalb, weil wir in den Sweelinck'schen Tabulaturen nirgends eine Angabe finden, was auf einem oder auf zwei Manualen und was auf dem Pedal gespielt werden soll. Der Leser wird sich leicht ein richtiges Bild von der Handschrift machen können, wenn er sich die Mühe nimmt, die Beilage I meiner Contrapunkte anzusehen, woselbst ich etwas mehr als die Hälfte der ersten Seite dieser Handschrift habe facsimiliren lassen; eine Uebertragung dieses Fragments auf zwei Systeme und in den richtigen Notenwerthen ist u. a. D. Seite 13—20 zu finden. Wenn nun, wie in dem Anfang des ersten Stückes, der Satz wirklich vierstimmig ist, und die unterste Stimme sich in Grenzen der Pedaltöne angenommenen Umfangs bewegt, so hat die Notation auf drei Liniensystemen allerdings das angenehme für sich, dass man die Stimmen leicht übersehen und unterscheiden kann. So verhält sich aber die Sache nicht immer. Bisweilen findet man einzelne aufgriffige Accorde, an anderen Stellen wird die Unterstimme weit über den Umfang des Pedals (oft bis in die Sopranlage) hinaufgeführt, an noch anderen Stellen enthält die Unterstimme so schnelle Noten, dass sie schlechterdings auf dem Pedal nicht ausführbar sind. Diese Umstände veranlassen Herrn Eitner nun mit der Unterstimme nach Belieben zu verfahren, d. h. bald als Pedal-, bald als Manual-Stimme ganz nach Willkür zu notiren, bald auch den Zusatz in Klammer hinzuzufügen: »kann auch auf dem ersten Manuale gespielt werden« u. s. w. — Der Herausgeber scheint seiner Unsicherheit hier selbst zu fühlen. In der Vorrede S. V sagt er: »Der Gebrauch des Pedals ist im Originale mit grosser Ungenauigkeit (!) verzeichnet« [er ist weder mit Genauigkeit, noch mit Ungenauigkeit, sondern gar nicht verzeichnet!][1], »so dass oft Passagen in der Bassstimme stehen, welche bis in die höchsten Lagen der Oberstimmen hinaufgehen. Da wir wissen, dass das Pedal der Alten den gleichen Umfang hatte wie noch heutigen Tages, so lag es auf der Hand, wie solche Stellen zu spielen sind (?) und habe ich daher mich durchweg bemüht, eine praktische und leicht spielbare Aus-

[1]) Warum sagt Herr Eitner in der Vorrede das nicht ganz offen? Oder steht ein so unbestimmter Ausdruck wie »mit grosser Ungenauigkeit« in den Eitner'schen Vorstellungen? Auch in der Ausgabe selbst ist diese Zweideutigkeit überall zu finden. Eitner macht zu Anfang S. 6 der Orgelstücke die Anmerkung: »Alle Angaben, welche eingeklammert sind, rühren vom Herausgeber her. Hiernach muss man natürlich annehmen, dass alle nicht eingeklammerten 1. M. und 2. M. sich auch wirklich in der Handschrift, dem ist aber keineswegs so, sie sind Zusatz und Erfindung des Herrn Eitner. — S. 21 stellt sogar er auf die Bemerkung (jedoch nicht eingeklammert) über dem Bass: »ist die Pedalstimme nicht notirt«, woraus bei solcher, welche die Handschrift nicht kennen, natürlich die Ansicht entstehen muss, als sei die Pedalstimme sonst besonders notirt. Also überall Confusion!

führung zu erzielen. Hier ein Beispiel, wie Herr Eitner verfährt (vgl. S. 5); zunächst lasse ich das Sätzchen mit richtiger Uebertragung der Notenwerthe und genauer Angabe der Pausen folgen:

Diese Passagen der Unterstimme, von denen ich mit grösster Sicherheit annehmen kann, dass sie zu Sweelinck's Zeiten nur manualiter gespielt worden sind, sehen in der Eitner'schen Ausgabe so aus:

Ist das nicht eine ganz willkürliche Vertheilung der Stimmen? wo kommen z. B. die ganzen Takt-Pausen in den ersten Takten her? und so durchweg, dass man glauben muss, die Composition bestände aus fünf obligaten Stimmen. Im letzten Takt steht ausserdem, beiläufig gesagt, das g der Mittelstimme um eine Octave zu hoch.

Soviel über die äusserliche Einrichtung der Ausgabe. Sie schon von der Art ist, dass wir nicht leicht ein richtiges Bild von der Gestalt der Compositionen und von dem, was und wie es uns die Handschrift bringt, bekommen können. Aber auch hoeren wollen wir noch nachsehen und gern zugestehen, dass trotz der willkürlichen Pedalbehandlung, sowie der Vertheilung der Stimmen auf Manuale 1 und 2, und trotz der unrichtigen Notirungsweise dennoch die Ausgabe ihren Werth haben könnte, wenn sie nur im Uebrigen correct wäre, und ein thatsächliches Zeugniss von der Sorgfalt und dem Fleiss des Herausgebers ablegte. Wie es aber hiermit beschaffen ist, werden wir sogleich sehen. Bei einer Vergleichung mit dem Manuscript fand ich zunächst eine grosse Menge kleinerer Fehler, wesentliche und unwesentliche, von denen ich nur einige wenige mittheile.

S. 1 Takt 14 lies im oberen Liniensystem:

statt

S. 5 Takt 4 muss die Note im Alt c statt d heissen. — Auf demselben Seite Takt 21 und 22 hat der Herausgeber statt der Pausen einen Punkt gesetzt. Im Manuscript steht es:

statt

S. 7 Takt 4 steht die Mittelstimme in der Handschrift eine Octave tiefer, so

Dergleichen kleinere Fehler gehen durch die ganze Ausgabe und beweisen, dass der Herausgeber noch nicht die nöthige Sorgfalt sich angeeignet hat, die jemand besitzen muss, der ein älteres Werk originalgetreu wiedergeben will. Druckfehler befinden sich bekanntlich auch in den sorgfältigst corrigirten Büchern; von den angegebenen Fehlern lassen sich jedoch nur wenige unter diese Kategorie fassen, und dem sie nicht alle als solche zu betrachten sind, wird uns in der durch noch gröbere Fehler bestätigt. Was wird der Leser dazu sagen, wenn wir constatiren müssen, dass der Herausgeber S. 8 zwischen Takt 1 und 2 beim Lesen des Manuscripts die Reihe verloren und folgende Stelle ausgelassen hat,

wenn ferner an einer anderen Stelle dem Herausgeber das umgekehrte Unglück passirt ist, dass er S. 17 (Takt 48) einen Takt zweimal copirt und diesen Fehler trotz der dadurch entstandenen Octaven nicht bemerkt hat!

Hiermit breche ich meinen Bericht ab. Ich glaube, dass die angeführten Dinge vollständig zur Beurtheilung der vorliegenden Ausgabe genügen werden. *H. Bellermann.*

Nachschrift des Herausgebers.

Mit obiger Recension gleichzeitig traf die 12. Nummer der von Herrn Eitner herausgegebenen »Monatshefte für Musik-Geschichte« bei mir ein, deren Inhalt diese Nachschrift veranlasst. In derselben befindet sich eine abermalige Anzeige der ersten Publication der »Denkmäler der Tonkunst« (eine andere war schon vor längerer Zeit in den Monatsheften erschienen). Es wird darin namentlich Bellermann's Ausgabe des Palestrina wegen der sorgfältigen Redaction herausgestrichen. Dr. Eitner wird also dem Herrn Bellermann gewiss nicht die Fähigkeit absprechen, seine Sweelinck-Ausgabe beurtheilen zu können.

Bei Crisiolini's Oratorien findet Herr Eitner die Redaction reicht so gut, und als Mann, der Obiges von Sweelinck zu Stande brachte, muss er in solchen Dingen wohl als competent angesehen werden. Freilich, wenn er meint, es gehöre zu einer guten Redaction, beim Hineintragen der alten Handschrift die Farbe zu verlieren, hier Takte wegzulassen, dort hinzuzusetzen, den Orgelstücken ein Pedal anzudichten u. dgl. m., so muss ich ihm allerdings Recht geben, denn derartige Künste verstehe ich so wenig wie mein Freund Bellermann. Als Herausgeber von Musikwerken sind wir Pedanten, welche auf Originaltreue und Buchstäblichkeit schwören, und wo uns die Quelle im Stiche lässt, nehmen wir nicht zu der Phantasie unsere Zuflucht. Aber die Herausgeber der Denkmäler merken sich gegenseitig die zweifelhaften Punkte an und helfen einander. Das Schicksal hat es gewollt, dass der schwierigste und

wesentlich der undankbarste Theil der Arbeit mir zufallen sollte, denn während bei Palestrina und Corelli verschiedene zum Theil mit grösster Sorgfalt corrigirte Stimmendrucke zu Rathe gezogen werden können*), Couperin aber in einem nahezu correcten Kupferstiche vorliegt, ist man bei Carissimi und allen seinen Nachfolgern der nächsten hundert Jahre auf Copien von Lohnschreibern oder auf Bearbeitungen von Musikern, die für spätere Aufführungen eingerichtet sind, angewiesen. Der Zustand dieser Handschriften ist Jedem bekannt, welcher einmal den Versuch gemacht hat, etwas davon zu ediren. Gelingt es, mehrere Copien desselben Werkes zu erlangen, so mehrt sich die Arbeit, aber die Ausbeute bleibt gewöhnlich gering. Beim Judicium Salomonis lagen mir zwei Handschriften vor; die beste eine Note gemein haben, in der jüngeren ist Alles ausgestrichen und durch dieselbe kann hin und da ein Schreibfehler der älteren zu berichtigen. Und so erheben sich bei jedem neuen Werke neue Schwierigkeiten. Dies ist es, wodurch die Herausgabe der nicht kirchlichen Vocalmusik von 1650—1750 eine so undankbare Arbeit wird. Worauf macht nun Herr Eitner sein Urtheil über die Güte einer Redaction abhängig? Davon, dass er in der Ausgabe — Druckfehler**) bemerkt hat! Dies macht ihn verlässlicher gegen Alles, was er, wie aus seinen Bemerkungen klar hervorgeht, nicht versteht!

Misstrauisch sollte er nachgerade allerdings sein, aber gegen sich selbst, gegen seine eigene gewissenschaftliche Art zu arbeiten. Die obige Recension ist in dieser Hinsicht lehrreich genug. Ich füge ihr noch ein kleines Exempel aus einem andern Gebiete an. Dem letzten Jahrgange der »Monatshefte« ist ein »Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der früheren Zeit bis zum Jahre 1800, verfasst von Rob. Eitner« beigegeben. In dem »Verzeichniss der Componisten« findet man eine Reihe Namen aus Winterfeld's Geschichte des evangel. Kirchengesanges abgeschrieben, welche derselbe aber ausdrücklich als die Dichter von Liedern unbenannter Tonsetzer angiebt, was indem Herrn Eitner nicht abhält sie frischweg in Componisten zu verwandeln! Es ist dies fast der ganze Dichterkreis des Freylinghausen'schen Gesangbuches, darunter die allbekannten Scheffler (Joh. Angelus), Dessler, Crasselius, Bernstein u. s. w., deren Namen und Lieder heute doch Jedermann kennt, der überhaupt etwas von der »Halle schen Pietisten« weiss.

Gelingt es Herrn R. Eitner mehrere solche Meisterstückchen der »Musikforschung« zu Stande zu bringen, so dürften unsere Musiklexica gar stark bereichert werden und bald eine seltsame Gestalt annehmen. Möge er also nur unentwegt fortfahren, [illegible]; wir können ihm die Versicherung geben, dass wir uns auch bereits in diesem Zustande befinden.

Wenn ich hier in der Mehrzahl spreche, so veranlasst mich dazu die persönliche Verdächtigung, welche der Herr Eitner gegen uns auszustreuen beflissen ist. Er schreibt nämlich wie folgt: »Mit einiger Verwunderung sah ich [Heft? Nr. 8 oder Nr. 8?] die genaue Theilung der Ausgabe in Vocal- und Instrumentalwerke, da doch bekannt ist, dass die leitenden Persönlichkeiten der Sammlung die Instrumentalmusik für eine Verirrung der Kunst, ja man möchte sagen gar nicht für Musik halten. Wie stimmen mit den vorliegenden Sammlungen solche Ansichten überein? Oder sind die Compositionen von Corelli und Couperin etwa besser, als die von Haydn, Mozart und Beethoven? Die Herren werden uns am besten darauf antworten können.« Eine Collectivantwort zu geben, bin ich nicht

---

*) leider bei Palestrina schwer zu erlangen sind.

**) es werden drei Noten als Druckfehler angeführt. Von diesen sind aber zwei offenbar richtig! und auch die dritte ist kein Fehler. Demnächst mehr darüber.

aufgezählt. Was meinen verehrten Freund Bellermann anlangt, so wird derselbe, wie ich hoffe, in diesen Blättern noch oft zeugen, dass [illegible] Wohl und Wehe des [illegible] am Herzen liegt. Im Uebrigen handelt es sich hier um Ansichten, also [illegible] das Recht der [illegible] Was ich daher weiterhin bemerke, gilt nur für mich selbst. Ob [illegible] Compositionen [illegible] Haydn, Beethoven etc.? So wenig, dass [illegible] schon einen [illegible] Haydn [illegible] Dem Verfasser obiger Fragen ist der Abschnitt über Händel's Instrumentalmusik im dritten Bande der Biographie wohl nicht zugänglich [illegible] Bande jenes Werkes hat er gewiss noch nicht den vierten Theil gelesen, [illegible] würde er [illegible] bei der Besprechung [illegible] Stelle gefunden haben, welche [illegible] Stellung zu der Instrumentalmusik genügend aufgeklärt hätte. Ich bemerke also [illegible] gleichsam zum Ueberfluss: 1) ich habe die Instrumentalmusik nicht für eine [illegible] Kunst, sondern für wahre Musik; 2) die Anordnung des Denkmäler [illegible] einfach meinen Ansichten [illegible] abweichenden Unternehmungen [illegible] dem Werke möglich gewesen ist [illegible] Rücksichten dem zu folgen, was mir für die Erkenntniss der Kunst und ihrer Geschichte [illegible] erspriesslich scheint. Kann ich [illegible] nicht ohne meine Erklärung Jeder wissen, [illegible] die Sache behandeln [illegible]? Vielleicht erzählt [illegible] der Verfasser [illegible] Worte einmal, wie es kam, dass das gerade Gegentheil [illegible] Wahrheit [illegible] wurde.

Chr.

Notiz zu G. Nottebohm's Beethoveniana.

In den [illegible] Mal bei [illegible] Nottebohm's [illegible] in Nr. [illegible] dieses Jahrganges [illegible] Musikal. [illegible] Zeitung [illegible] ist [illegible] in Betreff einer Stelle der [illegible] Sonate in A-dur, Op. 69, für Clavier und Cello nicht zur Sprache gekommen, [illegible] Beachtung werth sein dürfte. Es ist [illegible] das Hauptthema und dessen zweiter Theil vom Scherzo gemeint:

[illegible: musical example]

Der Bindebogen bei der [illegible] Note [illegible] verbietet [illegible] eine Wiederanschlag [illegible] Theile und es [illegible] dass der Componist einen Fingersatz [illegible] hat, der [illegible] Ausgaben der Sonate [illegible] Stellen [illegible] Fingersatz [illegible] Wiederanschlag [illegible] Cellostimme [illegible] andere und zwar [illegible] Weise vorgetragen wird. Es drängt sich also hier die Frage auf: Was soll dieser Fingersatz bedeuten, wenn die Töne nur einmal gehört werden sollen, [illegible] ein Fingerwechsel nicht nothwendig ist, um [illegible] Folge zu [illegible]?

Sollte nun Herr Nottebohm oder ein Anderer [illegible] Aufschluss [illegible] geben, so wäre es [illegible] sehr zu wünschen, dass der Fingersatz in [illegible] Ausgaben der Sonate weggelassen würde, [illegible] nicht Weniges zu einer fehlerhaften [illegible] des sehr häufig [illegible] Themas verleiten wird.

Kopenhagen, December 1875.

Anton Rée.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Köln.** [illegible] die jüngste Aufführung des [illegible] von Händel in dem zweiten Abonnement-Concerte unseres Concertgesellschaft kann ich Ihnen leider nicht viel Erfreuliches melden. Mit der Besetzung der Soloparthien konnte man sehr zufrieden sein, wenn man absieht von Frau [illegible], der man trotz früherer nicht günstiger Erfahrungen die [illegible] übertragen hatte. Die erste Sopranparthie sang Fräul. [illegible] Alt Frl. [illegible] Tenor [illegible] Bass [illegible]. Die Leistungen des Chores verriethen dagegen eine [illegible] Vorbereitung zu der Aufführung. Wenn man glaubt, dass mit den [illegible] Zeit [illegible] Chorproben [illegible] so [illegible] kein Grund vorlag, schon das zweite Concert für den Judas Maccabäus zu bestimmen [illegible] im vierten oder fünften Concerte verschieben können. So gut ist es mit unserem Concertchor [illegible] dass man mit [illegible] ohne eine entsprechende Zahl von Proben die Aufführung eines Händel'schen Oratoriums wagen könnte. — Dass nicht die Originalpartitur, sondern eine [illegible] der Aufführung zu Grunde gelegt wurde [illegible]. Zum Theil mag dies darin seinen Grund haben [illegible] Aufführungen [illegible] Stimmen vorhanden waren [illegible] die Beschaffung der der Originalpartitur [illegible] Stimmen [illegible] hat. Wenn man aber glaubt [illegible] des Publicums von der Benutzung der Originalpartitur [illegible] so ist dies ein Widerspruch in sich selbst [illegible] Publicum [illegible] Thatbestand kennen [illegible] Original [illegible] Wenn aber [illegible] vor das Forum des Publicums, sondern [illegible] dann muss man aber auch die Rücksicht auf das Publicum aus dem Spiele [illegible] die Originalpartitur [illegible] Aufmerksamkeit [illegible] — Das [illegible] Verein [illegible] Lebenszeichen [illegible] Das Ereigniss [illegible] Vereins [illegible] Die Aufführung des Chores »O bone Jesu« von [illegible] und der Motette »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« von Bach war vortrefflich. Hoffentlich [illegible] Aufführungen des Vereins [illegible] Thätigkeit [illegible]. Ich füge für heute nur noch die Bemerkung [illegible] Leitung des Vereins [illegible] Herrn [illegible] übertragen worden ist.

✱ **Stuttgart.** [illegible] Beethoven-Feier [illegible] 15. [illegible] gegeben [illegible] Beethoven'scher Musik [illegible] der Abonnement-Concerte [illegible] Programm: 1) [illegible] Ouverture [illegible] 2) [illegible] Adelaide; 3) Violinconcert; 4) [illegible] 5) Neunte Symphonie. [illegible] Concert [illegible] — Am 16. Dec. [illegible] Beethoven-Concert veranstaltet. Programm: 1) Ouverture und sechs Nummern aus »Prometheus«; 2) [illegible] Melodien; 3) Romanze für Violine, G-dur; 4) [illegible] 5) Andante [illegible] Sonate Op. [illegible] 6) [illegible] 7) Trio für Clavier, Violine und Cello [illegible] Op. 1. — Vom Verein für Kirchenmusik war die Andacht zu Beethoven's [illegible] Aufführung seiner C-dur-Messe und des [illegible] Requiem [illegible] unter Mitwirkung der Hofkapelle [illegible] Symphonie [illegible] des Vereins [illegible]

✱ **Oldenburg.** Das zweite Concert der grossherzoglichen Hofkapelle brachte am 1. Dec. folgendes Programm: Ouverture zu der Oper »Joseph in Egypten« von Méhul. [illegible] aus dem Schauspiel [illegible] von [illegible] für Männerchor und Orchester [illegible] von A. [illegible]. Ouverture zu »Figaro« von Mozart. [illegible] für Männerchor und Orchester von [illegible] Symphonie Nr. [illegible] von Beethoven. Unter diesen Werken tritt [illegible] neues Werk hervor, welches [illegible] in der jetzigen Bearbeitung sich als ein vorzügliches Werk für den Concertsaal bewähren hat. Wir sind [illegible] ein [illegible] Urtheil über dieses Werk [illegible] Stimmung, die der Ganze erfüllt, die Sorgfalt in der ganzen Arbeit [illegible] des Orchesters [illegible] gefunden hat. Ein zweites neues Werk [illegible] Johannes Brahms hörten wir [illegible] in einem Concerte [illegible]

ANZEIGER.

[[illegible]]

Neue Musikalien

im Verlage von

Robert Seitz in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Abt, Franz, Op. 201. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.		
No. 1. Ist's ein Gruss von Dir?	—	[illegible]
– 2. Wach' auf!	—	[illegible]
– 3. Winterständchen	—	[illegible]
Lüdecke, Louis, Op. [illegible]. **Souvenir d'un bal.** Mazurka pour le Violoncelle avec Piano	—	[illegible]
—— Op. [illegible]. **Romance** pour le Violoncelle avec Piano	—	[illegible]
Mozart, W. A., Concerte für Piano. Mit Begleitung eines zweiten Pianos von [illegible]. Pracht-Ausgabe. No. 7, 8	[illegible]	—
—— Dieselben für Piano allein. Pracht-Ausgabe. No. 7, 8	[illegible]	[illegible]
Reinecke, Carl, Op. [illegible]. „**Friedensfeier**" Fest-Ouverture für grosses Orchester. Partitur	[illegible]	[illegible]
—— do. —— Orchesterstimmen	[illegible]	[illegible]

[[illegible]]

Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von *Th. Gautier* ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*

für

eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Op. 7.

Preis Partitur 2⅓ Thlr. Klavier-Auszug 1[illegible] Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Recitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.

Op. 17.

Preis Partition de Piano par *Th. Ritter* 4⅓ Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.

Arrangement pour Piano

par

H. G. de Bülow.

à 2 ms. Preis [illegible] Ngr. — à 4 ms. Preis 1 Thlr.

[[illegible]]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

RONDO

(A dur)

für das Pianoforte

componirt von

JOSEPH HAYDN.

Pr. 12½ Ngr.

ADAGIO

(E dur)

für das Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Pr. 12½ Ngr.

[[illegible]]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

M. BERGSON.

Concert symphonique

pour le Piano

avec Accompagnement d'Orchestre.

Op. 62.

Arrangement pour Piano seul par l'Auteur.

Pr. 1 Thlr. 26 Ngr.

Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.

Von demselben Componisten erschienen ferner:

- Op. [illegible]. **Marche des Tirailleurs.** Caprice de Genre pour le Piano. [illegible] Ngr.
- Op. [illegible]. **Le Talismano.** Danse Levantine pour le Piano. [illegible] Ngr.
- Op. [illegible]. **Les Caractéristiques.** Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano. (Approuvées par le Conservatoire Impérial de Paris. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et Genève.) — Cah. 1. La Naïve. La Folâtre. La Passionnée. La Sensitive. 1 Thlr. — Cah. 2. L'Impétueuse. La Sérieuse. [illegible] 1 Ngr.
- Op. [illegible]. **Jadis et Aujourd'hui.** Deux Morceaux caractéristiques pour le Piano. (Jadis: Menuet. Aujourd'hui: Méditation.) 21 Ngr.

[[illegible]] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* Gross Royal-Format. Preis 22½ Ngr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

Verantwortlicher Redakteur: Wilhelm Werner in Leipzig.
Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

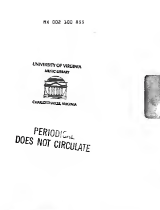


image
not
available